

Der Tondo im Werk von Fritz Glarner. Eine Deutung

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
LAURA ARICI
von Solothurn

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Stanislaus von Moos

Zürich 1987
Zentralstelle der Studentenschaft

Der Tondo im Werk von Fritz Glarner. Eine Deutung

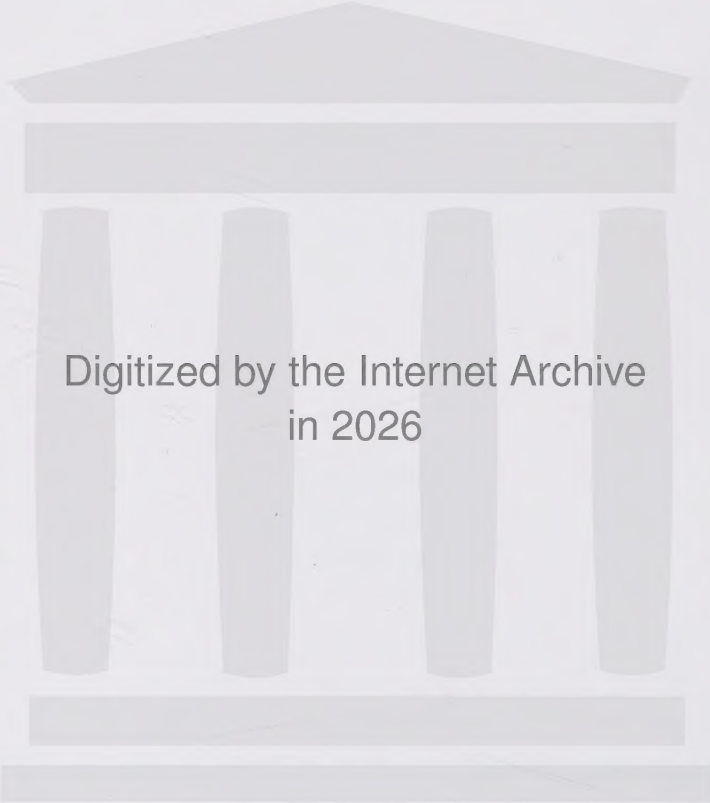
Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
LAURA ARICI
von Solothurn

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Stanislaus von Moos

Zürich 1987
Zentralstelle der Studentenschaft



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507227_0039

I	VORWORT	S. 3
II	BIOGRAPHIE:AUS DEM WERKASPEKT	S. 6
III	REZEPTION IN DER LITERATUR	S. 20
IV	ENTWICKLUNG ZUR FORMALEN BILDSPRACHE	S. 25
	1. Ausgangspositionen	S. 25
	a. Die malerisch gedankliche Grundlage	S. 25
	b. Der malerische Beginn	S. 31
	2. Formalisierung der Dingwelt	S. 41
	a. Vom Gegenstand zur Form	S. 41
	b. Vom Raum zur Linie	S. 47
	c. Formalisierung des Motivs zur Komposition	S. 50
	d. Formeninstrumentarium	S. 53
V	KOMPOSITION ALS REINE FORMENBEZIEHUNG	S. 55
	1. Die Durchfelderung: Hochformat	S. 55
	a. Painting Grey (1942)	S. 61
	2. Das Rahmengitter: Quadrat	S. 63
	a. Peinture Relative 1943	S. 65
	3. Der Kreis als Bildformat	S. 66
	a. Relational Painting Tondo Nr.1, 1944	S. 69
	b. Relational Painting Tondo Nr.2, 1944	S. 71
VI	RAUM UND BEWEGUNG	S. 74
	1. Peinture Relative 1945	S. 74
	2. Painting White 1945 - ein"Hommage an Mondrian"	S. 75
	3. Das Relational Painting	S. 83

VII	DER TONDO	S. 89
	1. Die visuelle Quadratur des Kreises	S. 89
	2. Relational Painting Tondo Nr. 3	S. 93
VIII	DER TONDO IM VERHAELTNIS ZUM RECHTECKIGEN BILDFORMAT	S. 96
IX	DIE UNVERAENDERTE BILDSPRACHE SEIT 1945	S.101
X	DIE FARBE GRAU BEI GLARNER	S.104
	1. Das Weiss im Bild von Glarner	S.113
XI	VARIATION ALS THEMA	S.118
XII	MONDRIAN UND GLARNER	S.123
XIII	EXKURS: DER TONDO, ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHER GRUNDRISS	S.131
XIV	ZU DEN ABKUERZUNGEN	S.137
XV	AUSGEWAELHTE BIBLIOGRAPHIE	S.138

I. VORWORT

Glarner hatte Schwierigkeiten mit der Schweiz, und die Schweiz hatte - und hat noch - Schwierigkeiten mit ihm. Er war Schweizer Bürger, doch ist er in der Schweiz nie heimisch geworden. Seine Bilder hängen zum Grossteil in Schweizer Sammlungen, aber sie sind nicht im kunstgeschichtlichen Bewusstsein der Schweiz aufgehoben. Ein anderer Teil seines Oeuvres befindet sich in den Vereinigten Staaten; dort ist es so vergessen wie der Künstler, der immerhin drei Jahrzehnte die amerikanische Kunstszene miterlebt hat.

Glarner lässt sich nicht "festlegen", was seine Heimat betrifft - Italien, wo er aufwuchs, Frankreich, wo er sich ausbildete, blieben für ihn Gastländer. Fixierbar ist Glarner aber auch nicht, was seine Kunst betrifft. Generationsmässig gehört er zu Alberto Giacometti und Max Bill, die mit ihrem Oeuvre die äussersten Positionen der Erlebniskunst und der rationalen Kunst repräsentieren. Glarner's Kunst ordnet sich weder in die eine noch in die andere Position: Im Subjektiven sucht sie die Objektivierung, das Rationale durchwärmt sie mit dem Emotionellen. Dadurch hat Glarner den - namentlich in seiner Lebenszeit - parteigängerischen Kunstgeschmack irritiert und von einer Stellungnahme, wie er sie verdient hätte, abgehalten. So geriet er, der in seiner Malerei doch ein Vermittler war,

auch mit seinem Werk in die Isolation. Die Einsamkeit des Aussenseiters förderte seine Konzentration auf sich selbst: brachte schliesslich den Tondo hervor. Glarner war der einzige Maler, der sich das Rundbild in der Gegenwartskunst zur Aufgabe gemacht hat.

Die vorliegende Untersuchung will den Weg zur Bildsprache des Tondo aufzeigen. Es ist, wie es bei diesem "langsamen" Introvertierten nicht anders zu erwarten ist, ein äusserst mühsamer Weg - und ein verschwiegener, versteckter überdies. Ihn sichtbar zu machen in jeder Art formaler Manifestation, ganz besonders auch in den bis anhin in dieser Hinsicht ungenügend gewürdigten Zeichnungen, bedeutete einen Aufwand an detektivischer Geduld, welche nun ihrerseits die Geduld des Lesers auf die Probe stellen kann; sie wurde belohnt von der Erkenntnis der inneren Logik der Werkentwicklung, zu der bis anhin noch keine Darstellung gedrungen ist.

Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet der im Kunsthaus Zürich seit 1979 deponierte Nachlass des Künstlers. Dieser umfasst neben den malerischen Zeugnissen (Bilder, Zeichnungen, Skizzen, Skizzenbücher) persönliche Dokumente (Pässe, Familienbüchlein) Briefe und Kartengrüsse von Freunden und Bekannten sowie Ausstellungskorrespondenz und Kataloge, Bücher und Zeitschriften (Kataloge von Ausstellungen, an denen Glarner beteiligt war, und Zeitschriften, in denen sein Name genannt wurde).

Der Hauptbestand des schriftlichen Nachlasses gelangte erst nach Erscheinen des Sammlungsheftes "Fritz Glarner" ins Kunsthaus, die Sichtung dieses Teiles des Nachlasses bildet eine Quelle der vorliegenden Arbeit. Vor allem sind es die Zeichnungen, die als authentisches Informationsmaterial für unsere Analyse, von hohem Nutzen waren. Es fällt auf, dass sich im Nachlass keine Briefe an oder Antwortbriefe von Glarner finden, denen ein theoretischer Diskurs über Malerei zugrunde liegen könnte. Es gehört zur spezifischen Eigenheit von Glarner, dass ihm diese Gabe zur theoretischen Aussage verwehrt war; sein künstlerisches Wollen brachte er demzufolge allein mit bildnerischen Mitteln zum Ausdruck. Dieses Faktum fordert die Erarbeitung der Erkenntnis seines Werkes ganz aus dem Anschaulichen heraus. Max Bill, ein Kronzeuge in bezug auf Leben und Werk Glarners, versicherte, dass Glarner als Maler malend seine Erfüllung fand und von jedem Theoretisieren absah. Ein intellektuelles Konzept legte Glarner seinen Bildern nie zugrunde; die Entwicklung seines Werkes vollzieht sich ganz aus dem malerischen Anschaulichen. Eben dieser Eigenheit von Glarner antwortet die vorliegende Untersuchung; sie gewinnt ihre Resultate ausschliesslich durch die Methode phänomenologischen Auswertung der formalen und koloristischen Werte.

II. BIOGRAPHIE - AUS DEM WERKASPEKT

Zwei Beziehungen prägen die Biographie von Fritz Glarner: diejenige zu Louise Powell, seiner Frau, und diejenige zu Piet Mondrian. In der Ehe und durch die Freundschaft mit Mondrian findet Glarner seine menschliche beziehungsweise künstlerische Identität. Diese persönliche und künstlerische Verwurzelung vermittelt Glarner die für seine Entwicklung notwendige Stabilität.

Leerräume der menschlich-sozialen Bezüge und der künstlerischen Heimat bleiben sein Geburtsort **Zürich**, wo er am 20. Juli 1899 ¹ als Sohn eines Schweizers und einer Italienerin zur Welt kam, und die Stadt seiner Mutter, Neapel, wo er die Kunstschule "Regio Istituto di Belle Arti" von 1914 bis 1917 besuchte. Nach den Stationen seiner Kindheit: Zürich, Neapel, Paris, Chartres ² - die sich durch den Beruf des Vaters als Mühlenbauer ³ der Zürcher Firma Daverio erklären - genoss Glarner abseits jeglicher zeitgenössischer Kunstströmungen in Neapel eine der der Tradition des 19. Jahrhunderts verpflichtete Akademieausbildung. Von 1917 bis 1918 unterrichtete er an der "Regia Scuola Tecnica" in Sarno in Zeichnen und beschreibender Geometrie.

Aus solchem künstlerischen Vakuum ging Glarner 1932 nach Paris. Dort begegnet er der Kunst. Er entdeckt den Impressionismus, Cézanne und den Kubismus und damit die Ausgangspositionen der Moderne. Er lernt die Künstler der damaligen Avantgarde ⁴ kennen: Robert und Sonja Delaunay, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Jean Arp, Sophie Taeuber, Georges Vantongerloo, Alexander Calder, Fernand Léger, Kurt Seligmann, Gino Severini, Luigi Russolo, Serge Brignoni, Alberto Giacometti und Amédée Ozenfant, er begegnet den Schriftstellern Michel Seuphor, Paul Dermée und Céline Arnaud. Zwischen 1925 und 1926 schliesst er Bekanntschaft mit Louise Powell, die er 1928 heiratet, 1927 lernt er Mondrian kennen. In diesem künstlerischen Klima findet Glarner, der bis 1925 noch akademische Porträts malte, seinen persönlichen Ansatz.

Bereits 1928 und 1930 hatte Glarner seine ersten Einzelausstellungen in der Galerie Povolozky, deren Eigentümer, wie nun bekannt ist, der Onkel seiner Frau war ⁶. Paul Dermée schrieb 1928 einen kurzen Text auf die 1928 datierte Einladungskarte, diejenige von 1930 schmückt das Bild L'Equerre von 1928 (siehe

Kap. IV. 1.1). Aus dem künstlerisch-sozialen Umfeld dieser Avantgarde bezieht Glarner die Inspiration für sein eigenes Schaffen. In denselben Cafés ⁷ wie die genannten Künstler verkehrend, kannte er aus Gesprächen ihre Kunsttheorien, und ihre Arbeiten waren ihm vertraut nicht zuletzt durch seine Beteiligung an diversen Gruppenausstellungen ⁸. Ebenso waren Glarner die Arbeiten der russischen Avantgarde ein Begriff, konnte er doch solche Werke bei Povolotzky ⁹ gesehen haben. Jacques Povolozky ⁹ war Verleger, Buchhändler, Galerist und Farbenhändler in einem, und somit war seine Galerie/Buchhandlung neben den Cafés ein weiterer wichtiger Treffpunkt ¹⁰ für die Künstler. Er edierte Publikationen über zeitgenössische Kunsttheorie sowie Monographien und Graphikmappen sowjetischer Avantgarde-Künstler.

Es mag erstaunen, dass Glarner keine formalen Anleihen aus den Werken der genannten Maler macht. Als eigentlich moderner Künstler entwickelt er sein Bild, seiner inneren Uhr folgend, Schritt für Schritt aus sich selbst heraus. Der Schweizer mit einem schweizerischen Namen, der kein Deutsch spricht und dessen Muttersprache italienisch ist, wählt bezeich-

nenderweise Französisch als seine Lieblingssprache ¹¹-
 Er fasst in Paris persönlich und künstlerisch Wurzeln;
 die schlechte wirtschaftliche Lage vor dem Zweiten
 Weltkrieg trifft indes auch ihn. Auf Einladung sei-
 nes Freundes Max Eichenberger ¹², dem Galeristen und
 nachherigen Kunstkritiker der "Tat", den Glarner von
 Paris her kannte, ziehen Glarner und seine Frau nach
 Zürich. Doch Zürich bleibt ein Zwischenspiel ¹³. Auf
 der Suche nach seiner Bildsprache bleibt Glarner als
 Künstler einsam, obschon er sich an der Ausstellung
 "Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik"
 von 1936 im Kunsthaus Zürich durch die Vermittlung
 von Max Eichenberger mit vier Bildern ¹⁴ beteiligen
 kann und er als Mitglied der von Leo Leuppi gegründe-
 ten Künstlergruppe "Allianz" ¹⁵ beitrifft.

In Zürich, der Hochburg der konkret-abstrakten Kunst-
 richtung, ^{15a} findet Glarner mit seiner Malerei kein Echo,
 und umgekehrt regt ihn das Zürcher Kunstklima nicht
 an. Er verlässt deshalb Zürich und emigriert 1936
 nach einem neunmonatigen Aufenthalt in seiner Ge-
 burtstadt mit seiner Frau nach New York, dem Wohn-
 ort seiner Schwiegereltern.

New York wird für Glarner nach Paris zur zweiten

künstlerischen Heimat; 1944 wird er amerikanischer Bürger. Anders als in Zürich findet er als Maler Anschluss an die dortige Kunstszene. 1938 wird er Mitglied der Künstlervereinigung "American Abstract Artists" ¹⁶ und stellt mit dieser Gruppe zusammen aus. Seine Beteiligung an zahlreichen Gruppenausstellungen dokumentiert seine Zugehörigkeit zur amerikanischen Kunstszene ¹⁷.

In New York trifft Glarner alte Bekannte aus Paris wieder, so Kurt Seligmann und Alexander Calder, hier lernt er unter anderen Europäer wie Josef Albers, Hans Richter, Moholy Nagy sowie amerikanische Künstler wie MacDonald Wright, Giron Cavallon, Mark Tobey, Josef Stella, Mark Rothko, Robert Motherwell, Bourgoyne Diller und Ilya Bolotowsky ¹⁸ kennen. Durch die Vermittlung von Katherine Dreier ¹⁹ begegnet er Marcel Duchamp. Miss Dreier kannte er bereits seit seiner ersten Amerikareise im Jahr 1931/32.

Besonders wichtig gestaltete sich für Glarner die Wiederbegegnung mit Mondrian, der 1940 von London nach New York übersiedelt war. Das Atelier von Mondrian wird zum Orientierungsort für Glarner; die Gespräche, die er dort allwöchentlich zwei bis dreimal mit dem holländischen Freund führt, weisen ihm den künstlerischen

Weg. Mondrians menschliche und künstlerische Präsenz wirkt gleichsam als Katalysator auf Glarners Suche nach dem Bild. Um 1940 ist Glarner in seinem eigenen Schaffen soweit bereit, die Anregungen Mondrians, immer seiner inneren Uhr folgend, aufzugreifen und zu verarbeiten und dadurch sein Kunstwollen zu präzisieren. Als Medium wählt er den Zeichenstift, den Bleistift und die Kohle ²¹. Im unermüdlichen zeichnerischen Fixieren und flüchtigen Skizzieren auf grösstenteils kleinformatigen Papieren kristallisiert er durch die Methode des Einkreisens seine Bildvorstellung heraus; der Vorgang lässt sich mit dem Tagebuchschreiben vergleichen.

In diese Zeit fällt auch Glarners Entwicklung des Tondo. In den Oelbildern von 1940 bis 1945 wie Painting Grey, 1942 (S.127/II/2), Peinture Relative von 1943 (S.127/III/1), Relational Painting Tondo Nr.1 von 1944 (S.128/I/1), Relational Painting Tondo Nr.2 von 1944 (S.128/I/2) und Painting White 1945 (S.128/I/3) hält Glarner die wichtigsten Stationen seiner Bildentwicklung einmalig fest, um im nächsten Bild einen Schritt weiter gehen zu können. Mondrian stirbt 1944. 1945 setzt sich Glarner mit Painting White explizit mit dem Mondrianschen Bildgedanken auseinander; als ob er befreit wäre, formuliert er dann in den

folgenden Bildern erstmals seine eigene Bildsprache.

Bereits nach 1945 setzen die ersten Verkäufe von Glarner's Arbeiten ein, und zwar sind es Kunstkenner, die zugleich auch Verehrer von Mondrian sind. Katherine Dreier kauft 1946²² das Bild Peinture Relative 1943 (S.127/II/ 1). 1948/49 geht der Tondo Nr.8 (S.129/III/1) an den Maler und Kunstsammler E.A. Gallatin²³. 1949 kaufen Jean Arp (Tondo Nr.7 von 1948 S.129/II/3) und das Philadelphia Museum of Art (Tondo Nr.6 von 1948, S.129/II/2) je einen Tondo aus der Ausstellung von 1949 in der "Pinacoteca" bei Rose Fried. Das Museum of Modern Art in New York erwirbt 1949 das Bild Relational Painting 1947-48 (S.129/I/4). 1951 kauft der Senator Nelson Rockefeller das Relational Painting Nr.55 (S.130/II/4). 1956 besitzt der Freund und Sammler Arman Bartos bereits zwei Bilder, nämlich das Relational Painting Nr.64 von 1953 (S.132/I/1) und das Relational Painting Nr. 74 von 1954 (S.133/I/3). - Besonders vorteilhaft erwies sich für Glarner der Umstand, dass er zu Lebzeiten Mondrians mit bedeutenden Museumsdirektoren und Sammlern bekannt wurde. So trug der wachsende Ruhm Mondrians auch zum Erfolg von Glarner bei. Umgekehrt wurde dieser durch seine photographischen Aufnahmen vom Spätwerk Mondrians ein Vermittler von Mondrians Kunst.

Die Vertrautheit zwischen den beiden Künstlern belegen auch die Atelieraufnahmen und vor allem die Porträts, die Glarner von Mondrian machte. Diese Aufnahmen zeigen den Asketen Mondrian, wie er sonst nie in Photographien erscheint: ohne Brille mit geschlossenen Augen, und belegen wie auch die Serie der Händephotos die menschliche Dimension der Künstler-Freundschaft. Vertraut mit Mondrians Maltechnik, restaurierte Glarner die Bilder nach dem Tod seines Freundes. Als in der Folgezeit sich die historische Bedeutung von Mondrians Werk festigte und er deshalb immer wieder um Photographien und persönliche Auskünfte über Mondrian angegangen wurde, bewahrte Glarner die ihn zeitlebens kennzeichnende Verehrung für seinen künstlerischen Wegweiser.

Als langjährig in Paris aktiver Künstler und als Kenner der amerikanischen Kunst vermittelt Glarner nach dem Krieg zwischen New York und Paris. So, wie er in New York die Galeristin Rose Fried in der Künstlerauswahl beriet, informierte er in Paris seinen Freund Michel Seuphor²⁴ über die amerikanische Kunstszene. So stützt sich Seuphor in der Amerika-Nummer seiner Zeitschrift "Art d'Aujourd'hui" vom Juni 1950 auf die Informationen Glarners.

Die frühe Anerkennung von Glarners Kunst in Amerika

setzte sich in den 1960er Jahren in den grossen Aufträgen fort: 1958-60 malte er das Wandbild für das Time and Life Building in New York, 1961-62 das Wandbild in der Dag Hammerskjöld Bibliothek im UNO-Gebäude in New York, 1963-64 das Esszimmer in der Stadtwohnung von Nelson A. Rockefeller, 1967-68 das Wandbild für das Gerichtsgebäude an der Mall in Albany New York. In Europa stellte er in Paris bei Louis Carré 1952, 1953, 1955 und 1966²⁵ aus.

Es ist bezeichnend für die künstlerische Qualität von Glarners Werk, dass er für Zürich und in der Folge auch für den deutschsprachigen Raum von einem Künstler entdeckt worden ist, und zwar vom gleichaltrigen Zürcher Max Bill, der als konkreter Künstler zugleich ein Bewunderer von Mondrian war. Zu Ort und Zeit der Begegnung bleibt folgendes zu berichtigen. Im Unterschied zur Aussage der Literatur²⁶ entwickelte sich die Freundschaft zwischen den beiden Malern nicht anlässlich ihrer Begegnung (1936) in Zürich, vielmehr erst 1949²⁷; Bill fragte damals im Zusammenhang mit seinem Projekt einer Enzyklopädie moderner Kunst Glarner schriftlich um eine Dokumentation seiner Arbeiten an. Bill, der zuvor geglaubt hatte, dass Glarner nach 1936 zu malen aufgehört habe, musste von Georges Vantongerloo, der mit beiden Malern einen intensiven Briefkontakt pflegte, informiert

worden sein. Glarner antwortete Bill mit der Frage, ob er nicht in New York in der Galerie Rose Fried ausstellen möchte, da diese sich auf abstrakte Kunst zu spezialisieren gedanke und Bills Arbeiten somit einem solchen Konzept entsprächen. Bill revanchierte sich, indem er 1956 im Kunsthaus Zürich die Ausstellung Josef Albers, Fritz Glarner und Friedrich Vordemberge-Gildewart organisierte, zu der er übrigens auch die Katalogtexte verfasste und das Plakat gestaltete.

1966 ²⁸ verunglückte Glarner auf dem Ozeandampfer "Michelangelo" während der Ueberfahrt von Europa ²⁹ nach Amerika im Sturm kurz vor New York. Die schweren Folgen des Unfalls, die ihn an den Rollstuhl fesselten, bewogen Glarner zur Rückkehr nach Europa. 1971 liess er sich in Locarno neben dem Atelier von Remo Rossi nieder. Die Freundschaft zwischen Bill und Glarner äusserte sich in Bills Bemühungen (in Form einer Maltherapie ³⁰) zur Genesung von Glarner. Ausserdem restaurierte Bill die durch die mangelhafte Verpackung auf der Fahrt von Amerika in die Schweiz beschädigten Bilder seines Freundes. Dank seinem Vorschlag vertrat Glarner die Schweiz an der Biennale von Venedig von 1968. 1972 trat Glarner, wiederum auf Veranlassung von Bill, mit einer grossen Einzelausstellung in der Kunsthalle Bern vor die Schweizer Öffentlichkeit.

Glarner starb am 18.September 1972 in Locarno noch während der Ausstellung in Bern (diese dauerte vom 14.August bis zum 24.September). 1976 erschien in Zürich die erste Monographie über ihn. Nach dem Tode von Louise Glarner (1979) gelangte der Nachlass an das Kunsthaus Zürich, dem dieses 1982 sein Sammlungsheft Nr.8 widmete.

A n m e r k u n g e n

- 1 Geburtsschein im Nachlass. - Glarner kam am 20. Juli 1899 um 08.30 Uhr vormittags in Zürich an der Oberen Mühlegasse 31 zur Welt. Sein voller Name lautet: Friedrich, Michael, Mario, Johann, Heinrich. Sein Vater Josef Aniello gebürtig aus Glarus war von Beruf Maschinenzeichner. Die Mutter Donata Lina Abiguenta kam aus Sarno in der Nähe von Neapel (Provinz Salerno).
- 2 1899 bis 1905 Zürich, 1905-1910 Neapel, 1901 bis 1912 Paris, 1912 bis 1913 Chartres.
- 3 Jérôme Melquist "La traverse de l'atlantique", unpubliziertes Typoskript im Nachlass.
- 4 Staber, 1976, S.8. - Hnikova, 1982, S.36, Anmerkung 1. Undatierter Kartengruss aus New York von Barzun: "Cher Glarner, Avec mon meilleur souvenir à tous les bons camarades du Dôme quand vous les rencontrerez samedi et nommément à Paul Dermée, Ozenfant, Gleizes, Cécile Arnaud, Mondrian, Russo, Severini ceux du groupe pour les quel je combats à New York. Barzun."
- 5 Notiz im Nachlass von Louise Glarner "First met Mondrian 1927."
- 6 Briefwechsel 1975 zwischen Andréi Nakov und Louise Glarner.
- 7 Closerie des Lilas, La Rotonde, Dôme sowie La Coupole, siehe Anm.4..
- 8 Staber, 1976, S.113. - 1928 und/oder 1929 Gruppenausstellung in der Galerie Povolozky; 1932 Galerie Va. vin Raspail; 1934 mit der Gruppe Abstraction-Création art non figuratif; 1934 Salon des Surindependants.
- 9 Zu Povolozkys Tätigkeit siehe Hnikova, 1982, S.36, Anmerkung 2. - Von Gleizes publizierte Povolozky "Du Cubisme et les moyens de le comprendre", von Gino Severini "Du Cubisme au Classicisme"; ferner Monographien über André Lhote, Francis Picabia sowie graphische Mappenwerke von Natalia Gontscharowa und Michael Larinow.

- 10 Seuphor und Torres Garcia treffen sich 1929 in der Galerie von Povoložky. Die beiden gründen darauf die Gruppe "Cercle et Carré". Siehe: Seuphor, Michel. - Cercle et Carré. - Paris: Pierre Belfond, (1971), S.7.
- 11 Staber, 1976, S. 113.
- 12 Max Eichenberger hatte in Paris unter dem Namen Max Berger die Galerie Vavin Raspail geführt (Staber, 1976, S. 10), wo Glarner in einer Gruppenausstellung mitbeteiligt gewesen war (Staber, 1976, S. 113).
- 13 Glarner war vom 3. Juli 1935 bis zum 16. Juni 1936 in Zürich angemeldet. Während dieser Zeit wohnte er am Rüdtenplatz 8. Nachlass, Anmeldeschein der Stadt Zürich.
- 14 Ausstellungskatalog "Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik", Kunsthau Zürich, 1936, S. 36.
- 15 Staber, 1976, S. 14 und Anmerkung 7.
- 15a Rotzler, Willy. -Konstruktive Konzepte. - Zürich: ABC Verlag,(1977), S. 123 - 143.
- 16 Glarner war bis 1944 Mitglied dieser Künstlervereinigung. Staber, 1976, S. 22.
- 17 Ausstellungsliste. Staber, 1979, S.113 bis 120.
- 18 Staber, 1976, S. 109 und Briefdokumente im Nachlass.
- 19 Zu Katherine Dreier siehe: Rotzler, 1977, S. 220.
- 20 Briefentwurf (undatiert) an Michel Seuphor im Nachlass.
- 21 Glarner hat entgegen der Aussagen von M. Staber (Staber, 1976, S. 48) immer gezeichnet. 1940 erhöht sich seine zeichnerische Produktion sprunghaft. Nach 1945 begleiten die Zeichnungen die Oelbilder wie zuvor.
- 22 Der Verkauf fand nicht 1945 statt. Siehe: Staber, 1976, S. 109; siehe Briefwechsel Dreier/Glarner im Nachlass.
- 23 Gallatins Sammlung kam 1943 in das Philadelphia

Museum of Art. Siehe: Rotzler, 1977, S. 22f.

- 24 Briefwechsel Seuphor/Glarner im Nachlass. Dieser Briefwechsel ist der umfangreichste. Er beginnt nach Glarner's Europareise 1947 und endet mit Louise Glarner's Tod.
- 25 1953 fand eine Gruppenausstellung statt.
- 26 Staber, 1976, S. 8 schreibt, Glarner habe Bill 1932 in Paris getroffen, auf S. 109 bemerkt sie "1932 Bekanntschaft mit Max Bill in Zürich". Wenn sich Glarner und Bill 1932 überhaupt begegnet sind, so ist, da Glarner 1931/32 in Amerika weilte, der Ort höchstwahrscheinlich Paris.
- 27 Brief vom 15. Februar 1949 von Bill an Glarner.
- 28 Der Sturm forderte mehrere Opfer und gab Anlass zu ausführlichen Reportagen in den New Yorker Zeitungen. Vergl. Sunday News, 17. April 1966, mit einer Abbildung, die zeigt wie Glarner in das Spital getragen wird
- 29 Nicht wie bei Hnikova, 1982, S. 220. Dort steht: "bei der Ueberfahrt nach Europa."
- 30 Staber, 1976, S. 24.

III. REZEPTION IN DER LITERATUR

Eine Monographie über Fritz Glarner ist während seines Lebens nicht erschienen. Hingegen erschienen seit 1945, und zwar ausschliesslich im Zusammenhang mit Ausstellungen, Artikel in Zeitungen und Zeitschriften. Sie reflektieren die Rezeption und den Erfolg seines künstlerischen Werks in den Vereinigten Staaten und in der Schweiz. Bei diesen Texten handelt es sich nicht um eigentliche Auseinandersetzungen mit Ausnahme des Artikels von Dore Ashton im Art International 1963¹.

Bereits vier Jahre nach dem Tod von Glarner kam die erste unabhängige Publikation in Buchform über ihn heraus. Ihren Wert bezieht diese Veröffentlichung durch den angegliederten Oeuvrekatalog, der allerdings Unterlassungen und Fehler aufweist. Da erst in jüngster Zeit Ausstellungskataloge mit wissenschaftlichem Anspruch herausgegeben werden, enthalten diese Kataloge je nach Zeitpunkt ihres Erscheinens einen kürzeren oder längeren einführenden Text zu Leben und Werk. Diese Texte scheiden sich - und widerspiegeln darin die Entwicklung zum grösseren Katalog - prinzipiell zwei

Arten: Zum einen sind es kurze, assoziativ gehaltene Essays (wie im Faltblatt zur Ausstellung bei Louis Carré in Paris 1955, in dem die Autoren Glarners Werk aus Ausdruck der modernen amerikanischen Zivilisation einführen) in Verbindung mit einer generellen Einführung in Leben und Werk (wie dies der Fall ist in den Katalogen des Kunsthauses Zürich 1956 zur Ausstellung von Albers, Glarner und Vordemberge-Gildewart, im Katalog der Galerie Louis Carré Paris 1966 sowie im Biennale-Katalog von 1968); zum andern sind es erweiterte Informationen wie in den Katalogen der amerikanischen Wanderausstellung von 1970/71 sowie der Veranstaltungen der Kunsthalle Bern 1972 und der Modernen Galerie Quadrat in Bottrop 1978.

So wie Mondrian der künstlerische Wegweiser für Glarner war, erfolgte die Auseinandersetzung mit Glarner in der Literatur unter dem unausgesprochenen Aspekt von Mondrian. Da die Beziehung Glarners zu Mondrian sich in persönlichen Gesprächen und in direktem Kontakt erfüllte und aus diesem Grunde keine Dokumente vorhanden sind, griffen die Interpreten auf Glarners Werke zurück und deuteten diese von Mondrian aus. In der stillschweigenden Annahme, Glarner führe die Überlegungen zur Dynamik im Bild, wie sie Mondrian in seinen Bildern der New Yorker Zeit thematisierte, weiter aus ², wird jedoch Glarners eigene malerische

Entwicklung übersehen. Die formalen Abweichungen der Bildsprache Glarners von derer Mondrians wurden hingegen erkannt ³, jedoch nicht von der unterschiedlichen Entwicklung der beiden her beurteilt (siehe Kap. VI, XII). Die Unterschiede wurden als Abweichung beziehungsweise als Relativierung des Bildgehaltes Mondrians gewertet, was wiederum eine präzise Deutung von Glarners Werk verhinderte. Immer wieder wurde auf Glarners spezifische Bildlösung, das Rundbild, hingewiesen und dieses als etwas Neues gewertet ⁴. Der Tondo konnte keine Auseinandersetzung auslösen; das Schrifttum befasste sich nie mit der Werkentwicklung. Wiederum ging man von Mondrian aus und betrachtete das Rundbild mit Seitenblick auf die Diamond-Square-Bilder von Mondrian als eine Variante derselben ⁵.

Da die Erfahrung vor einem Bild Glarners sich von derjenigen vor einem Bild Mondrians grundsätzlich unterscheidet, stellt sich eine gewisse Ratlosigkeit ein; die Nähe der Bildsprache Glarners zu derjenigen von Mondrian wird zum Ansatz der Betrachtung; die offensichtliche Abweichung der Bildsprache Glarners von derjenigen Mondrians wird als individuelle Umsetzung des Bildgehaltes von Mondrian interpretiert. Daraus entsteht das Problem der Wertung, führt doch der

Zwang dieser Vergleiche dazu, dass Glarners Werk
an der Jahrhundertleistung Mondrians gemessen wird.

A n m e r k u n g e n

- 1 Ashton, Dore.- Fritz Glarner.-In:Art International, 7 (1963) No. 1,S.48-54. - Zürich:Art International, 1963. - Die Autorin skizziert das Werk und seine Entwicklung in groben Zügen.
- 2 Max Bill, in: Ausstellungskatalog Fritz Glarner, Kunsthalle Bern,1972,o.S. - "Dass und wie er (Glarner) sich seine künstlerische Selbstständigkeit erhalten hat, macht ihn zum eigentlichen Vollender der letzten Phase von Mondrians Versuchen. Er hat Mondrians Werk in einer Souveränität und Brillanz gesprengt, erweitert und weitergeführt, wie Mondrian selbst die Möglichkeit nicht mehr hatte."
- 3 Staber, 1976,S.40 und S. 42.- Hnikova,1982,S.58.- Bill,Kunsthalle Bern,1972,o.S. - Bill,Kunsthhaus Zürich, 1956,S.14 und S.15.
- 4 Bill,Kunsthhaus Zürich,1956,S.15.- Hnikova,1982, S.89 und S.124.
- 5 Staber,1976,S.44. "Mit dem über Eck stehenden Quadrat gelang ihm (Mondrian) eine zusätzliche Aktivierung des Bildfeldes, das über sich selbst hinaus in den Umraum zu wachsen schien. Durch die Verwendung der kreisrunden Form strebte Glarner ähnliche Wirkungen an."

IV. ENTWICKLUNG ZUR FORMALEN BILDSPRACHE

1. Ausgangspositionen

a. Die malerische gedankliche Grundlage

Fritz Glarner hätte sich wahrscheinlich nie aus eigenem Antrieb zu seinem Schaffen geäußert, wäre er nicht dazu aufgefordert worden. Am 25. Februar 1949 hielt er unter dem Titel "Relational Painting" ¹ einen Vortrag ² an der New Yorker Kunsthochschule "Subjects of the Artist".

Den Sinn, sich verbal über sein Werk zu äussern, sieht Glarner dabei in der Art einer Standortbestimmung. Mit einer solchen Haltung gehört er nicht zur Gattung der theoretisierenden Künstler und steht damit ausserhalb der Reihe von Avantgarde-Künstler wie Delaunay, Doesburg, Mondrian, Kandinsky oder Vantongerloo, die ihr Werk mit theoretischen Reflexionen und pragmatischen Äusserungen begleitet haben. Glarner distanziert sich von solchem künstlerisch-theoretischem Denken und skizziert in dieser Rede seinen Weg ganz aus den Vorstellungen eines Malers heraus:

Ein Maler sollte nie reden, denn Worte sind nicht die Mittel, die er beherrscht. Worte können nicht die sichtbare Dimension auf einen Blick ausdrücken - sie können nur die eigene Beziehung in der Zeit belegen. Dennoch ist es möglich - und in gewissen Momenten seiner Entwicklung sogar gut für den Maler - , einige der Probleme

denen er im Fortschreiten seines Werks begegnet, in Worte zu fassen. Ein Bild kann man nicht erklären. Worte können nur zum Schauen anregen.

Einige biographische Angaben können erklären helfen, warum die Komposition eines Malers ihre bestimmte Stimmung, ihre Proportionen, ihre Verteilung von Farben usw. haben. Einige der Entsprechungen dessen, was er gelernt hat, was er erlebt hat, die Umgebung, in der er gelebt hat und in der er lebt, durchdringen sein Werk in einem gewissen Masse.

Soweit ich mich erinnern kann, habe ich immer das Bedürfnis gehabt, zu malen. Als Kind, beim Versuch, das Licht wiederzugeben, das durch die Bildfenster der Kathedrale von Chartres fiel, und beim Kopieren der Proportionen gotischer Architektur; später, an der Akademie in Neapel, beim Kopieren nach Gipsabgüssen von Skulpturen der Antike und der Renaissance und beim Studieren der komplizierten Theorien der Perspektive und des Chiaroscuro.³

Im Selbstverständnis⁴, das aus diesen Sätzen des Malers spricht, bedeutet Malen einen selbstverständlichen Akt, ein Müssen. Eine solche innere Notwendigkeit hatte Glarner bereits in seiner Jugend zum Festhalten von Wahrgenommenem angeregt. Schon damals erwahrte sich ihm, dass Erfahrung erst Erfahrung wird im Akt des Malens. Das malerische Denken oder, mit Mandelstam⁵ formuliert, das Auge als Instrument des Denkens gehorcht den Zeitgesetzen der durchlebten Erfahrung zwischen Maler und Bild. Eine solche künstlerische Anlage hat einen langsame Ablauf des Reifeprozesses zur Folge; so kommt es, dass die Formensprache, die 1928 im Bild L'Equerre einsetzt (S. 125/II,3), erst 1945 im Bild Relational

Painting Tondo Nr.3 ⁶ (S.128/III/1) zur gültigen Formulierung gelangt.

Umschreibt man das Prinzip der Arbeitsweise mit der "Regula falsi", wie dies Dore Ashton mit "intuitive trial and error" tut ⁷ und darlegt, wie der Fehler im wiederholten Versuch mit gleichbleibender Methode in der Regel zu neuen Lösungen führt, so erklärt sich auch die eigenartige Unmittelbarkeit neuer Bildlösungen bei Glarner. Die oft wie zufällig entdeckten Lösungen kann Glarner aus der Notwendigkeit, die der Zufall hervorbringt, als neu und gültig erkennen. Die Notwendigkeit wird in diesem Fall messbar in der Quantität gleichartiger Arbeiten aus einer längeren Zeitspanne. Im unablässigen Zeichnen, das sich in einer Vielzahl von Blättern niederschlägt, erwirbt sich Glarner die handwerkliche Sicherheit, präzisiert er die Seherfahrung, die es ihm erlaubt, den Moment der Kongruenz von Form und Inhalt zu sehen. Wichtige bildnerische Überlegungen werden daher nur im Gesamtüberblick fassbar, und die Ansätze dazu manifestieren sich nur in wenigen Skizzen. Künstlerisch unbedeutende Notizen erhalten inhaltlich wichtige Schlüsselfunktionen. Eine solche Arbeitsweise erklärt, dass Glarner immer entsprechend seinem jeweiligen Standpunkt der bildnerischen

Entwicklung Fremdes aufnimmt, das heisst, dass er sich stets auf seinem eigenen Weg für das Fremde vorbereitet hat 8.

Aus diesem Grunde sind in den Bildern von Glarner direkte formale Uebernahmen nicht auszumachen. Einflüsse zeigen sich in den angestrebten Zielsetzungen des Bildgehaltes. Dieser wird in dem langwierigen Weg der Suche formal ertastet und dadurch autonom bewältigt, so dass sich die im Entwicklungsprozess verschmolzenen äusseren Anregungen nicht mehr eruieren lassen.

A n m e r k u n g e n

- 1 Der Brouillon im Nachlass trägt den provisorischen Titel "A Visual Problem".
- 2 Teile aus dieser Rede wurden zitiert bei Miller, Dorothy C.-Fritz Glarner.-In: New Art in America, Fifty Painters of the 20th Century / Herausgegeben von John I.H. Baur. - Greenwich:New York Graphic Society, (1957),S.226. -
Der ganze Text erschien meines Wissens nie in Englisch; die beiden Kataloge zu den Einzelausstellungen in Bern,1972,o.S. und Bottrop,1979,S 11 und 12 bringen ihn in vollem Umfang in deutscher Uebersetzung.
1951 wurde Glarner neben Alexander Calder, Stuart Davies, Wilhelm de Kooning,Georges L.K.Morris und Robert Motherwell vom Museum of Modern Art (Briefe im Nachlass 1.12. und 5.12. 1950) zu einem Symposium unter dem Titel "What Abstract Art means to me" eingeladen. Glarner kürzte seinen Vortrag von 1949. Der Arbeitstitel lautete "Freedom through Vision". Publiziert wurde dieser Text im Bulletin of the Museum of Modern Art, New York, Vol.XVIII, No 3. (1951), S.10. (nicht Vol.Nr..8 wie bei Staber,1976, S. 54, Anmerkung 29.)
Michel Seuphor übersetzte den Text ins Französische und publizierte ihn in:Art d'Aujourd'hui, La peinture aux Etats-Unis ,Serie 2, Nr. 6, Juni 1951, S.18 und S. 19.
Teile aus dem Text zitiert im Katalog zur Wanderausstellung 1970/71: Fritz Glarner,1944-1970: San Francisco,1970,Institute of Contemporary Art,Philadelphia,1971.o.S.
Ebenso erschienen gewisse Stellen als Zitate in Portugiesisch: Felxor,Sanson.-Quatro pintores abstratos de Nouva Iorque.-in Habitat, Arquitetura e Artes no Bresil,No 42 (1957),maio-junho, S;28-31. Sao Paulo: Habitat,1957,S.29.
Auszüge wurden abgedruckt im Katalog:Contemporary american painting: College of Fine and Applied Arts, Urbana,University of Illinois, 1952,S.193.
1968 erschien von Glarner das Lithgraphiebuch "Re-collection 1964-68". Dieses Künstlerbuch dokumentiert

den künstlerischen Weg, den Glarner seit den vierziger Jahren gegangen ist. Es ist eine Art Werkstattbuch, in dem er neben Skizzen aus Textteile aus dieser Rede setzt. Das Buch bespricht Castelmann, Riva. - Fritz Glarner's Recollection. - In: Art International, 13 (1969), No 9. Zürich:Art International, 1969, S.33 und ff.

- 3 Zitiert aus: Bern 1972, o.S.
- 4 Staber, 1976, S.54 schreibt:" Glarner macht eher kunstphilosophische Feststellungen." Das scheint mir nicht zutreffend, da Glarner nicht abstrakt zusammenfasst, sondern versucht, den Malprozess zu verbalisieren.
- 5 Mandelstam, Ossip. - Die Reise nach Armenien.- Frankfurt: Surkamp Verlag,(1983), S.7.
- 6 Die Daten 1928 und 1945 decken sich fast mit den für Glarner wichtigen biographischen Daten: 1928 Heirat, 1927 Bekanntschaft Mondrian, 1944 Tod von Mondrian und des Sohnes Leo.
- 7 Ashton, 1963, S. 53. - "I have tried to outline the main tenets of Glarner's style but i have not forgotten that he arrived at them in his painter's way of intuitiv trial and error."
- 8 Wichtigstes Beispiel für diese Haltung ist das Verhältnis zu Mondrian. Glarner kannte Arbeiten Mondrians wie nachgewiesen mit Sicherheit Ende der zwanziger Jahre.

b. Der malerische Beginn

"Ich kam 1923 nach Paris. Eine Revolution, oder eine Wende, oder ein Bruch hatte in der bildenden Kunst bereits stattgefunden. Die rege Tätigkeit in den verschiedenen Richtungen, die sich herausgebildet hatten, brachte mich dazu, genauer zu beobachten, was wirklich auf meiner Leinwand vorging. Ich begann, die Gegenstände in flächigen Tönen darzustellen, und ich hatte das Bedürfnis, sie zu entmaterialisieren: indem ich die Schatten ausschied, die Gegenstände umriss, um ihnen eine bestimmtere Grösse und Proportion zu geben; indem ich nicht die Beziehungen kopierte, die sie in der Natur innehatten, sondern sie auf die Grösse und die Begrenzung der Leinwand bezog. Durch diese Arbeitsweise bemerkte ich dann zum Beispiel, dass, wenn ich zuerst eine Tasse mit Untertasse malte und dann einen Löffel hinzufügte, dass dann der Umriss der Tasse und der Untertasse in Grösse, Ort und Ton verändert werden mussten, damit die Spannung erhalten blieb, die ich als die wirksamere Bewegung der Komposition empfand. Dass die Tasse und Untertasse verschoben werden mussten, brachte mich mehr und mehr auf den Gedanken, dass das, was in einem Bild wirklich aktiv war, eine Art zweidimensionaler Beziehung war, die ein stärkeres Raumgefühl auslöste." ¹

In seinem Referat (1949, 1951) vor den New Yorker Zuhörern erwähnt Glarner nicht, welche Kunstrichtung in Paris ihn beeindruckt hat, welche Bilder ihn beschäftigten. Er reagiert auf den "Bruch" in der Malerei vom 19. Jahrhundert zum 20. Jahrhundert und nimmt in dieser Spannungszone bewusst die Auseinandersetzung mit seiner Malerei auf. Er beginnt, mit seinen Worten, genauer zu beobachten, was auf der Leinwand vorgeht. Deshalb will er die durch den alltäglichen Gebrauch bestimmte Beziehung der Gegenstände zueinander nicht mehr darstellen, vielmehr will

er den Gegenstand "entmaterialisieren".

Drei Bilder aus den Jahren 1928, 1930/31 und 1932 zeigen drei verschiedene Ansatzpunkte, von denen aus Glarner versucht, anstelle der Nachahmung das Dargestellte im Bild von der äusseren Dingwelt zu lösen. Er durchbricht die Sehweise der realen Erfahrung von Raum und Gegenstand, indem er das Winkelmass der Betrachtung dreimal verschieden ansetzt. Dabei manifestiert sich seine Fähigkeit, mit optischem Gespür malerische Energien aufzunehmen.

Das Bild L'Equerre (S.125/II/3, Oel a.Lwd.82 x 99 cm, Inv.Nr.1979/49) zeigt einen Raumausschnitt in Aufsicht; den Vordergrund bestimmen ein Tisch mit Winkeldreieck und becherartigem Gefäss; den Hintergrund beschliessen an die Wand gestellte Leinwände. Das Winkeldreieck liegt so auf der runden Tischplatte, dass es mit seinem kürzesten Schenkel über diese hinausragt, so dass zwischen Tisch und Equerre der Zimmerboden sichtbar wird. Dadurch entfällt der Eindruck der räumlichen Distanz zwischen Tischplatte und Boden. Die Flächigkeit des Bodens erscheint vorrangig und betont zugleich die Fläche der Tischplatte. Die an die Wand angelehnten Leinwände und der seitlich rechts auf den Boden treffende Vorhang bilden eine zweite Wand vor den Zimmerwänden und suggerieren die Vorstellung vom

Zimmer als dreidimensionalem Raum, relativieren somit die flächige Wirkung des Bodens.

Composition Intérieur, 1903/31, (S.125/III/3, Oel a.Lwd.

56 x 46 cm, Rückseite unter Wachsschicht: F-Glar 36 Av.

Junot, über Wachsschicht: Composition-Intérieur/Glarner/ Paris/ New York/ 1930/31, Inv.Nr.1979/51). - Der Raumausschnitt des Bildes zeigt eine Zimmerecke mit Boden und Decke sowie in der rechten Wand eine nach aussen geöffnete Zimmertür. Es liegt nahe, zum Verständnis eine Überblendung zweier, eventuell dreier verschiedener Ansichten derselben Wand anzunehmen. Der ersten Ansicht entspricht die frontale Wiedergabe der wenig geöffneten Tür, deren Einblick in das dahinterliegende Zimmer als vertikal verschobener Schattenbalken in Erscheinung tritt. Die zweite Ansicht verbildlicht sich in der Zick-Zacklinie, die entlang der oberen Türkante schräg empor über den Schattenbalken hinaus verläuft, sich fast senkrecht nach unten abwinkelt und sich schliesslich als Bodenlinie waagrecht zum rechten Bildrand fortsetzt. Die dritte mögliche Ansicht kommt zum Ausdruck in der spiegelbildlichen Verkleinerung der geöffneten Türe, sichtbar als langrechteckige Fläche parallel dem vertikalen Spalt.

Composition, 1932 (S.126/II/1, Oel a.Lwd. 1212 x 100cm, u.l. GLARNER/32, Inv.Nr.1979/56). - Für die Composition verwendet Glarner einen Ausschnitt des Aquarells aus dem Skizzenbuch II, Seite 8 (Kohle, Aquarell und Gouache a. Papier, 26,7 x 33,6 cm, z.Inv.1979/155-8). Dieses Blatt skizziert Gegenstände aus dem Atelierbereich: Tischstafellei mit leerer Leinwand, Tischgestell, Tischplatte. Tischstafellei mit Leinwand erscheinen im Bild vor dreigeteiltem Hintergrund. Die Leinwand mit Ablagebrett der Stafellei ist von oben gesehen. Das links an das Ablagebrett angegliederte Quadrat ist die nach aussen geklappte Randleiste, auf der das Bild steht. Dieses Leistenstück, frontal von oben gesehen und dreidimensional dargestellt, ergibt die als "Kolben" oder "Trommel" erkennbare Form. Der anschliessende "Zylinder" ist eine extreme Verkürzung der dreidimensionalen Aufsicht auf die Leiste. Abgesetzt, jedoch in derselben Farbe gehalten, führt die Seitenansicht des Bildes als breite Linie zum Bildrand weiter.

Um den Gegenstand zu "entmaterialisieren", muss dieser erst erkannt werden. Das Bild L'Equerre zeigt die Stufe dieser Erkenntnis². Glarner benutzt dazu die Aufsicht als Kompositionstechnik, somit eine von den Nabis

schon verwendete Methode. Im Gegensatz zu den Nabis belässt Glarner jedoch den Raum als dreidimensionalen Raum, negiert jedoch den Aspekt der alltäglichen Erfahrung. Da der Vordergrund im Sinne einer einführenden Zone wegfällt und der Raum, also das "Dazwischen" von Tischplatte zu Leinwänden, betont wird, präsentiert dieser die Gegenstände als Stilleben. Das Winkeldreieck, das Boden und Tisch verbindet, hebt deren Flächigkeit hervor; es stellt sich die Frage nach der Beziehung von Fläche und Raum.

Dieses Verhältnis beschäftigt Glarner in Composition-Intérieur. Glarner greift auf kubistische Bildlösungen zurück, allerdings weniger in der Methode, verschiedene Ansichten desselben Gegenstandes wiederzugeben, als im Umgang mit der Farbe. Genau wie in L'Equerre arbeitet Glarner mit den realen Gegenstandsfarben ³. Da die Wände den grössten Teil des Bildes ausmachen, dominiert Gelb/Braun als vereinheitlichender Grundton. Die Farbe scheint sich in ihrer gegenstandsbezeichnender Funktion zu entfernen, dies vor allem in der Zone der "Türe in der Türe", die in Anlehnung an die kubistische Passage ⁴ als geöffnetes Flächeninneres gelesen werden kann. Die Lichtverhältnisse im Bild widersprechen diesem Versuch. Die Schattengebung folgt der dreidimensionalen Komposition des Raumausschnittes und suggeriert, bestärkt

von der Farbskala der warmen Gelb/Brauntöne - Gelb, Ocker, Gelbbraun, Braun, Braunrot -, den Einfall von Sonnenlicht. Im Evozieren eines realen lichtdurchflutenden Innenraumes wird der Abbildcharakter des Bildes verbindlich.⁵

Glarner spricht vom "Entmaterialisieren" des Gegenstandes durch das Weglassen der Schatten. Licht und Schatten sind für den Maler eine Frage der Farbe und des Farbauftrages. Der Gegenstand wird durch das Weglassen der Schatten nicht mehr dreidimensional moduliert. Es wird ihm die stoffliche Qualität genommen. Er wird entnaturalisiert und als plane Fläche interpretiert.

In Composition entmaterialisiert, beziehungsweise entnaturalisiert Glarner das Motiv zunächst mit dem Winkelmaß der Betrachtung, dann mit dem fast gänzlichen Wegnehmen der Schatten und des Farbauftrages. Er nimmt den pastosen ungeglätteten Pinselstrich von L'Equerre⁶ und Composition-Intérieur zurück. Der flache Farbauftrag tendiert nach Vereinheitlichung.⁷

Zwei Bildebenen treten zueinander in Beziehung. Das Motiv der halbierte rote Kreis und die gelbe viereckige Form überlagern die dreigeteilte zweite Bildebene. Bestimmend für das Bild wird dieses zweidimensionale Verhältnis, das ein "stärkeres Raumgefühl", wie Glarner es

nennt, auslöst. Raum wird durch die Beziehung geschaffen, ist dadurch offen und unbestimmt und nicht mehr als gegebenes Gefäss zu betrachten, da die Gegenstände aufnimmt.

Glarner integriert also Erfahrungen aus dem Bereich um "Abstraction-Création", so den glatten Pinselauftrag, wie ihn Doesburg⁸, Mondrian und am extremsten Vantongerloo pflegten, und das Bestreben, Raum aus planarischen Flächenverhältnissen herauszuarbeiten. Solche Uebernahmen zeugen nicht von einem inhaltlichen Bekenntnis zur Geometrie. Glarner reagiert optisch, übernimmt (formale) Formalitäten ohne ihre (formale) Funktion. Diese erarbeitet er seinen malerischen Gesetzen gemäss erst in den dreissiger Jahren.

A n m e r k u n g e n

- 1 Ben, 1972, o.S. Verlege hier auch Kap. XII.
- 2 Hnikova, 1982, S. 156, schreibt zu diesem Bild: "Die Zusammenfassung des Raumes hat ihn (Glarner) hier interessiert, aber auch das Objekt." - Meiner Meinung nach kann die Raumdarstellung als die folgerichtige Nebenerscheinung aus der Beschäftigung mit dem Gegenstand gewertet werden; dies gilt vor allem im Hinblick auf das Folgebild, Stilllife 1931, eine Variante von L'Equerre. In diesem Bild verschiebt Glarner die runde Tischplatte, die er in eine ovale Fläche transformiert hat, in die Zimmerecke. Auf der ovalen Fläche liegen, sich überschneidend, Winkeldreieck und Lineal. Glarner entdeckt, dass das Verhältnis von Gegenständen zueinander - im Bild Winkeldreieck und Lineal, in seinem Text Tasse und Untertasse - auf das Bildformat selbst bezogen werden muss. Das im Sammlungsheft auf Seite 156 besprochene und auf Seite 159 abgebildete Stilleben sah ich nie in Original. Das unter dieser Inventarnummer laufende Bild im Kunsthaus Zürich ist in der Komposition mit dem abgebildeten Bild identisch, jedoch eindeutiger in der Wiedergabe der Raumecke. Ich beziehe mich in der Aussage zu Stilllife auf das Original im Kunsthaus Zürich.
- 3 Zum Problem der Bildfarbe siehe: Strauss, Ernst. - Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien / Herausgegeben von Lorenz Dittmann. - München: Deutscher Kunstverlag (1983) (Kunstwissenschaftliche Studien; 47) S. 11-26 "Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe". Zur Terminologie siehe Jantzen, Hans. - Ueber Prinzipien der Farbgebung in der Malerei: Vortrag auf dem Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin, 1913. - in: Hans Jantzen. - Ueber den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. - Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1951. S. 61. - "So spreche ich (also) von Eigenwerten der Farbe, insofern Farbe losgelöst von jedem Farbträger angesehen wird. Dieser Begriff wird dann überall dort Bedeutung gewinnen, wo es sich um Farbengruppierung, farbige Kompositionen, Harmonie oder auch Farbenwahl handelt." Von Darstellungswerten der Farbe spreche ich, insofern Farbe nur als Anweisung auf den Farbträger angesehen wird, und zwar die anweisende Funktion hier im weitesten Umfange gedacht, je nachdem wir aus der Farbe allein auf Bedeutung, Stofflichkeit des Gegenstandes, seine Stellung im Raume, seine Beziehung zu anderen Dingen und so fort schliessen."

Ich folge hier Ernst Strauss, 1983, S. 109, Anmerkung 29, der zwischen der "Gegenstandsfarbe" als der "wirklichen", veränderlichen Farbe des Objekts in der Natur und der "Lokalfarbe" als der permanent gedachten, die erfundene Form ausfüllenden Farbe eines Gegenstandes ... unterscheidet. - Zur Lokalfarbe: Strauss, 1983, S. 261-264.

- 4 André Lhote, zit. aus: Hess, Walter. - Problem der Farbe: in den Selbstzeugnissen moderner Maler. - München: Prestel Verlag, 1953, S. 77. "Die Bilder sind gemacht aus breiten Facetten wie bei Kristallen, deren Spitzen oder Basen plötzlich verwischt sind. Diese subtilen Brechungen geometrischer Pläne, die Passagen, bilden die erste wichtige Entdeckung des Kubismus... Die Passage ist seitdem das Zeichen, ... dass das Bild ein Konglomerat aus unlösbar verbundenen Objekten ist." - Zur Passage siehe Strauss, 1983, S. 194 u. S. 195. "Man bezeichnet es, mit einem Ausdruck der französischen Ateliersprache, als passage und versteht darunter die unvermittelt einsetzenden gleitenden Uebergänge gleichmässig heller Flächen in schattenartige Verdunkelungen nach ihren Grenzen hin. Die Passagen sind jedoch keine 'Modellierungsschatten' im üblichen Sinne, da sie nicht plastische Rundungen bezeichnen, die Form nicht herausheben, sondern eher einsenken und sich, wo immer sie Zwischenformen ausfüllen, auch von aussen her gegen die Dinggrenzen absetzen können. Sie erwecken nicht den Eindruck, als ob sie durch die messerscharfen Flächenkanten begrenzt würden, vielmehr als ob sie sich flach hinter diesen in unbestimmte Tiefen des Flächeninnern hinein fortsetzen. Sie hinterfangen die hellen Flächenstücke jeweils an deren Rändern, unterscheiden sie eher als dass sie wie überschritten von ihnen wirkten. Die Passagen bezeichnen also nicht so sehr 'Wendung nach hinten' wie 'Öffnung zur Tiefe'. Sie sind aber nicht als Abbilder eines räumlichen Mediums aufzufassen, sondern als Zeichen eines imaginären Raums, als Äquivalente des geöffneten Flächeninnern."
- 5 Dieses Bild illustriert beispielhaft Glarners spezifische Art der Verarbeitung von Gesehenem. Das Zusammenreffen äusserer Anregung und eigener Intention verweben sich untrennbar im Bild Composition-Intérieur. Die Wahl der Gegenstandsfarbe des Dargestellten bestimmt eine Farbskala, die sich auf einen Grundton zurückführen lässt. Eine solche Farbskala bildet die Braun- und Grauleiter. Diese Farbreihen prägen den analytischen Kubismus, da mit diesen Reihen die entfliehenden Flächen, die Passagen, gestaltet wurden. - Die Bemerkung

von Hnikova, 1982, zum Bild Composition-Intérieur zeigt exemplarisch, wie die Literatur zu Glärner nicht von dessen spezifischer Arbeitsweise her argumentiert. So die vagen Äusserungen zum oben genannten Bild Hnikova, 1982, S. 160 "Glärner malt immer noch mit den beigen Tönen des analytischen Kubismus (S. Picasso 1910-1912 und Mondrian 1912-1913). Er moduliert aber seine eigenen Nuancen heraus, er differenziert sie anders. Eine gleichmässige Helligkeit kündigt die vibrierende Lichthülle seiner Composition-Intérieurs aus den Jahren 1932-1935 an."

- 6 Die Äusserung Hnikovas, 1983, S. 156 zu L'Equerre vom "einheitlichen Farbauftrag, neutral und zurückhaltend" hält der Konfrontation mit dem Original nicht stand.
- 7 Siehe dazu: Schöne, Wolfgang. -Ueber das Licht in der Malerei.-Berlin:Verlag Gebr.Mann, 1954, S. 54. "Die Farbe der Malerei des 20. Jahrhunderts ist als äusserst konkrete Oberflächenfarbe der Bildleinwand zugleich auf abstrahierende Gegenstandszeichen bezogen, die keine eigentlich gegenständliche Oberfläche besitzen. Als zweifache Oberflächenfarbe ist sie konkrete Oberflächenfarbe nur als Farbe der Bildleinwand; als Farbe der Gegenstandszeichen ist sie dagegen Oberflächenfarbe nicht mehr in einem konkreten, sondern lediglich in einem hinweisenden Sinne. Man wird zwar nicht sagen dürfen, dass sie als hinweisende Oberflächenfarbe der Gegenstandszeichen im Grunde schon freie Farbe sei. Aber die Gegenstandszeichen bewirken durch ihre abstrakte Sprache jene 'innere Umstellung'; und diese ist es, welche vor allem die zweifache Oberflächenfarbe der modernen Malerei in besonderem Grade zum Eindruck der freien Farbe wandelt, stärker, als das je in der früheren Malerei seit dem Mittelalter der Fall gewesen ist."
- 8 Hnikova, 1983, S. 162. Ihr Verweis, dass der schwarze Balken eine "Bekennung" zu Doesburgs Diagonale sei, dürfte ein Missverständnis sein.

2. Formalisierung der Dingwelt

a. Vom Gegenstand zur Form

Die in L'Equerre gegebene Anlage von Tisch mit Gegenstand im Innenraum fasst Glarner enger, er hebt das Stilleben zur festumrissenen Ordnung als Richtlinie, um die Gegenstandsform zu befragen. Analog diesem Gefüge deutet Glarner den Gegenstand als Objekt der künstlerischen Disziplin. Das drückt sich aus in der Wahl der Gegenstände, die geleitet wird von deren realen Gestaltung. Glarner "entdeckt" deshalb den Tisch als quadratische und rechteckige Form, die runde Lampe, den kugeligen Staubsauer. Er folgt mit diesem Verhalten, ohne dass er direkt Bezug nähme, ganz im Geiste der Zeit, der Cézanneschen Formulierung "die Natur gemäss Zylinder, Kugel und Kegel zu behandeln" .¹

"Allmählich führte ich die erkennbaren Formen der Tassen oder welcher Gegenstände ich auch immer verwendete, auf geometrischere Formen zurück. Meine ganze Aufmerksamkeit richtete sich auf den Bereich zwischen diesen Formsymbolen. Die Beziehung zwischen dem Hintergrund und den Formensymbolen schien sich zu verändern, der Hintergrund wurde um einiges aktiver als das Formsymbol selbst. Eine reinere und engere Beziehung zwischen Form und Raum zustande zu bringen habe ich mir seitdem zur Aufgabe gemacht."²

Nach dem "Entnaturalisieren" des Gegenstandes, den Glarner zweidimensional im vereinheitlichenden Farbauftrag

interpretiert, führt er die Gegenstandsform in einfache geometrische Formen über. Der Einfluss der Künstler um Abstraction-Création manifestiert sich in der Entscheidung zur Geometrisierung.

Die Seiten 2, 5 und 7 aus dem Skizzenbuch II illustrieren den Vorgang der formalen Reduktion am Gegenstand der Tischlampe.

Auf Seite 2 (Abb. Hnikova, 1982, S.33, Kohle, Bleistift, Aquarell a. Papier, 26,6 x 33,6 cm, Z.Inv.1979/155-2) oben links, erscheint aquarelliert die Lampe, dreidimensional, von hinten gesehen, leicht verdeckt im unteren Teil von einer Leinwand. Dieselbe Zusammenstellung von Lampe und Bild wiederholt sich in Bleistift unten rechts im Blatt.

Auf Seite 5 (Abb. Hnikova, 1982, S. 34, Bleistift, Aquarell a. Papier,) wurde der Lampenfuss, der in Blatt 2 knapp sichtbar ist, zur 'beinah ovalen' Fläche - eine gewisse Dreidimensionalität klingt nach.

An der Basis-Halterung der Lampe sind die beiden Ringteile erkennbar. In der Darstellung verwandelt sich die Lampe in eine Kreisscheibe.

Auf Seite 7 (Kohle und Aquarell a. Papier) erscheint der Lampenfuss nun eindeutig als ovale Fläche, beziehungsweise als schräg von oben gesehender Kreis. Die Ring-

teile haben sich von der Basis, resp. dem Fuss gelöst und umfassen rahmenähnlich die Scheibe. Eine dreiviertel Kreislinie, die Fassung der Lampe umschreibend, schiebt sich an die Scheibe und verbindet die Ringteile.

Fünf Jahre später verarbeitet Glarner im Bild "Painting 1937" (Abb.Hnikova, 1982,S.167) im Rückblick auf die Aquarelle das Motiv von Tisch und Lampe und überführt diese in klare geometrische Formen.

Die Flächenformen filtert Glarner aus den verschiedenen Ansichten des Tisches. Zwar wirkt die kubistische Sehweise nach, im Gegensatz zu Composition-Intérieur überblendet Glarner jedoch die verschiedenen Ansichten desselben Gegenstandes nicht, sondern folgt im additiven Zusammenfügen der einzelnen Teilformen der ursprünglichen Gegenstandsform, wie dies der Kubismus in seiner synthetischen Phase tat.

L'Equerre von 1928 transformiert sich in eine aus geometrischen Flächenformen gestaltetes Stilleben. Glarner setzt sich mit dieser Art von Stilleben nach 1937 nicht mehr auseinander.

Da er die Umgebung, das Interieur als primäres Ordnungskriterium für die Anordnung der einzelnen geometrischen Flächenformen belässt, bleibt zwar die

kompositionelle Verankerung des Stillebens gewährleistet, doch der Abbildbezug dringt im suggerierten realitätsnahen dreidimensionalen Raum durch. So in Painting 1937, wo die am rechten Bildrand leicht schräg eingefügte hochrechteckige Flächenform die Verankerung der Komposition übernimmt und zugleich optischen Raum evoziert.

Kreidezeichnung (Ohne Titel, Abb.Hnikova,1982,S.83)

1939, Kohle und farbige Kreise a.gelbem Papier, 39,2 x 26,5 cm, Z.[nv. 1979/143). - In dieser Kreidezeichnung wendet sich Glarner nochmals der Lampe, jetzt einer Stehlampe zu. In ihr thematisiert er das bildnerische Problem der Form. Die

Umgebung, der Tisch, im weiteren Sinne das Zimmer, mithin der dreidimensionale Raum interessieren ihn nicht mehr. Der Metallstab des Lampenständers unterteilt die Blattfläche in zwei senkrechte Zonen. Von der kugeligen Lampe im oberen Drittel des hochformatigen Blattes führt links parallel vom Ständer das Kabel mit quadratischem Schalter zum Blattende. Rechts schiebt sich als kompositorisches Gegengewicht zur Lampe ein schmaler horizontaler Balken ein.

Vorlage zu Painting (1940, Kohle und farbige Kreiden

a. gelbem Papier, 39,1 x 33,3 cm. u.r. FRITZ GLARNER,

Z.Inv.1979/147). - In einer weiteren Kreidezeichnung vereinfacht Glarner den Gegenstand. Die Lampe wird zum Kreis, diesen überlagert eine Rechtecksform. Dieses Rechteck verbindet den Kreis und die Vertikale (den Ständer der Lampe). Dieselben Formen, allerdings massstäblich verkleinert und in neuer Zusammensetzung, lässt Glarner oben rechts repetieren. Das erarbeitete Verfahren, einen Gegenstand von verschiedenen Seiten her zu betrachten, leitet Glarner, wenn er dieselben Formen wiederholt. Er verändert prinzipiell ihre Anordnung nicht und wertet das Formengefüge "motivähnlich". So entsteht der Eindruck zweier verschiedener Ansichten: einer frontalen Sicht und einer Aufsicht auf das "Motiv" (bestehend aus Kreis, Linie und Rechteck), die in derselben Bildfläche kompositionell miteinander kombiniert wurden. Glarner strebt nach der gleichbleibenden Form: Er sucht die Essenz der Form, also das geometrische Element, das unabhängig vom Betrachtungsstandpunkt bestehen bleibt.

Eine solche Unabhängigkeit des Standpunktes betrifft wiederum die Frage des Raumes. Das Verhältnis der Formen zueinander, die jetzt als geometrische Elemente interpretiert sind, soll eine räumliche Vorstellung erwecken.

A n m e r k u n g e n

- 1 Cézanne, Paul. - Briefe. - Herausgeber John Rewald. -
(2. deutschsprachige Ausgabe der französischen Originalausgabe von 1937). - Zürich: Diogenes Verlag,
1979 , S. 281 .
- 2 Bern, 1972, o.S.

b. Vom Raum zur Linie

Bezeichnenderweise wählt Glarner weder Vegetatives noch die Landschaft als Bildthema. Vielmehr hält er sich an das festumrissene Interieur; dieses legt den ordnenden Rahmen fest, definiert den Raum. In diesem begrenzten Raum finden die Gegenstände ihre passende Hülle. Die subjektive Welt aus dem Innenbereich, dem Interieur, bestimmt also das Bild. Das Interieur bedeutet für Glarner die Passage zum äusseren Bereich der Phänomne. Mit anderen Worten: Glarner versucht, über die Dinge im Raum die Eigengesetzlichkeit des Raumes zu gestalten.

In einem ersten Schritt öffnet Glarner das Interieur (z.B. in *Composition-Intérieur* 1932-35 (Inv.1979/58, nicht in S.) mittels eines Fensterausschnittes und kann so die Aussenwelt in die Komposition miteinbeziehen. Im Vordergrund dieses Bildes finden sich festumrissene Gegenstände, die nahtlos in den Hintergrund als offene, nicht festumrissene Fläche überführt werden. Die gegenstandsbedingten Vertikalen halten die Komposition. Die Oeffnung zum Aussenraum bewirkt eine fortschreitende Veränderung von der Dreidimensionalität in das Zweidimensionale.

Die vage im Bild liegenden Flächen klärt und festigt Glarner mit einem der Gegenstandsform entnommenen

Liniengerüst. Dieses bewirkt eine "Verflachung" und ein kompositionelles Grundmuster; das markante und wegweisende Grundmuster für das hochrechteckige Bildformat ist die Z-förmige Linie. Diese garantiert die kompositionelle Anlage im Grossen wie im Kleinen und kann beliebig modifiziert werden.

An folgenden Werken lässt sich die oben skizzierte Entwicklung vom Raum zur Linie ablesen:

In der Composition-Intérieur 1932-35(Inv. 1979/58) ist die Aussenwelt in die Komposition miteinbezogen, und zwar unter starker Betonung einer vertikalen Gliederung. Im Bild Ohne Titel (1932-35) (S.126/II/2) hat die gestalterische Filtrierung bereits ein Liniengerüst gewonnen und ein Gleichgewicht zwischen Realität und Abstraktion hergestellt. Die Studie zu Composition (1941) (Kohle und farbige Kreide a.gelbem Papier, 63,7 x 49,8 cm, Z.Inv.1979/141) zeigt Glarner im vollen Besitz der neuen gestalterischen Möglichkeiten: Das Liniengerüst erlaubt ihm den freien Umgang mit dem Raum, den er als Intérieur vor sich sieht, und mit der Bildfläche, in der er den Raum ausschnittshaft gestaltet. - In der Studie zu Composition (1941) (Kohle und farbige Kreiden a.Karton, 27,9 x 22,8 cm, Z.Inv. 1979/138) und in der Studie zu Composition (1941)

(Abb.Hnikova, 1982, S. 172.) hat Glarner die Stufe erreicht, da er frei über den erarbeiteten Z-artigen "Bildschlüssel" als Instrument für die kompositionelle und malerische Gestaltung des Bildes verfügt.

c. Formalisierung des Motivs zur Komposition

Glarner sucht nach den inneren Regeln der bildnerischen Verankerung anhand des Motivs "Staffelei mit Leinwand", wie es in der Composition von 1932 angelegt ist. Es stellt sich ihm dabei die Frage nach der Komposition, das heisst nach der wirksamen Anordnung des Motivs im zweidimensionalen Bildfeld; nun führt er das Raumkreuz ein. Glarner verlässt damit die "natürlichen" vom realen Umfeld her bezogenen Orientierungspunkte der Bildorganisation, wie er sie im Interieur herausgearbeitet hat.

In solcher Verarbeitung der Ergebnisse der Gegenstandsbefragung reduziert Glarner das Motiv "Staffelei mit Leinwand" auf einen Querbalken mit angegliedertem Hochrechteck. In der Folge bezieht er die klare geometrische Formenkombination auf das Blattformat selbst, indem er sie waagrecht und senkrecht, d.h. rahmenparallel ausrichtet. Bei diesem Verfahren kommt ihm die geometrische Formenkombination entgegen; solcherart kann er die kompositorischen Gesetze aus dem Bild selbst entwickeln. Mittelsenkrechte und Mittelwaagrechte übernehmen dabei die Funktion der Verankerung des Motivs im Blattgefüge.

Die eingeführten Hilfslinien, die primär zur Verspannung von Motiv und Bild dienen, werden fortan benützt wie

der Kompositionsschlüssel der Z-förmigen Linie. Sie sind raumwertig in der zweidimensionalen Bildanlage und damit bildfeldproportionierend. Das Raumkreuz löst sich aus seiner Fixierung; es muss nicht mehr durch die Bildmitte führen, sondern es kann das Motiv mit raumwertigen Geraden (die horizontal oder vertikal verlaufen) beliebig im Blattgeviert verankern.

Je nach dem Ort der Fixierungsgeraden wirkt das Volumen der Form vom Motiv verschieden, das heisst: Glarner gleicht das optische Gewicht der geometrischen Elemente aus, indem er eine Fixierungsgerade in einen ("Fixierungs"-)Balken verwandelt.

Die immer kausalere Verflechtung von Motiv und Blatt äussert sich auch in der Proportion von Motiv und Bild.

Folgende Beispiele belegen die gestalterische Entwicklung: Das Aquarell aus dem Skizzenbuch II, Seite 16 (Hnikova, 1982, S.164) dokumentiert die rahmenparallele Ausrichtung und die Isolierung des Motivs. Die gewölbten Linien (die noch Räumlichkeit suggerieren) transformiert Glarner in der Studie zu Composition (1940/41) (Hnikova, 1982, S. 165) und in der Studie zu Composition

(1940/41) Kohle a. rotbraunem Papier, 34,8 x 27,6 cm, Z.Inv.1979/65) zum Raumkreuz. Der Schnittpunkt dieses Raumkreuzes wird zum Orientierungspunkt des Motivs. In der Kohle-Studie führt Glarner einen Hilfskreis ein; dessen Peripherie setzt er als Orientierungslinie für die Ausdehnung der das Motiv haltenden Geraden.

Nun ist es Glarner möglich, die Geraden beliebig in ihrer Lage zu verschieben, bzw. das Raumkreuz auseinanderzuziehen d.h. parallel zu verschieben. Dadurch schafft er ein rückbezügliches Beziehungsgeflecht, wie es die Studie zu Composition (1940/41) (Abb. Hnikova, 1982,S. 84. Z.Inv. 1979/144, nicht wie bei Hnikova Z.Inv. 1979/139) sichtbar macht: Das eingefügte Quadrat passt als formale Wiederholung in die Bildfläche und setzt ein Gegengewicht zu den Fixierungsgeraden, die zum Balken geworden sind.

d. Formeninstrumentarium

Anfangs der 1940er Jahre verfügt Glarner über ein geometrisches Formeninstrumentarium bestehend aus Kreis, Quadrat, Hochrechteck, Längsrechteck, Hoch- und Längsbalken, Vertikaler und Horizontaler, ausserdem über das Schema der bildproportionierenden Z - förmigen Linie und im Zusammenhang damit über kompositorische Hilfslinien. Die Formen haben ihren Abbildungscharakter verloren. Sie treten motivwertig oder raumwertig in Erscheinung; je nachdem setzen sie die Schwarzweiss-Zeichnung in Farbe um: Tragende Elemente sind schwarz, repräsentieren innerhalb der Komposition vorrangig den raumwertigen Aspekt und sind bildproportionierend eingesetzt. Farbige Elemente erfüllen "motivische" Funktion, sie betonen sich, je nach Farbe und Grösse, vor allem als geometrische Form oder als Fläche. Folgerichtig ist daher der Schritt in der Wahl des Bildgrundes. Dieser wird nach 1941 weiss. Weiss steht als "neutrale" Farbe. Es bildet die "offene", unbestimmte, abstrakte zweidimensionale Bildebene.

Immer deutlicher wird die Absicht Glarners, die gegenseitigen Beziehungen der Elemente vom Formalen her zu definieren; die Elemente sollen sich konkret von ihrer Form her antworten. Damit erhebt sich wiederum die Frage der Komposition. Entscheidend ist dabei die

Gewichtigkeit der Elemente; diese hängt wiederum von der Form, von der Farbe und von der Situierung ab. Das bedeutet, dass Glarner auf der Suche nach der Komposition der reinen Formenbeziehung sowohl von den einzelnen Elementen als auch vom Blattganzen ausgehen muss. In beiden Fällen entsteht dabei das Problem der Balance im Bildgefüge. Der Wille nach Ausgeglichenheit der kompositorischen Anlage überschneidet sich mit der Forderung, dass die vielfältigen gegenseitigen Bezüge der Elemente zum Ausdruck gelangen: was allerdings die Erarbeitung eines dynamischen Momentes im Bilde voraussetzt. Im Hinblick auf den angestrebten Balancezustand darf das dynamische Moment jedoch keine zu grosse Eigendynamik entfalten.

V. KOMPOSITION ALS REINE FORMENBEZIEHUNG

1. Die Durchfelderung: Hochformat

"Nun muss ich sogleich betonen, dass ein visuelles Problem nie von vornherein gegeben ist wie ein mathematisches Problem, sondern beim Malen selbst entsteht und sich für den Künstler unbewusst weiter entwickelt." ¹

Im hochrechteckigen Bildformat beschäftigt sich Glarner mit der Komposition als reiner Formenbeziehung, wobei er von dem Verhältnis der Elemente zum Bild-(Blatt-)Format ausgeht. Die 20teilige Skizzenserie zu Dynamic Balance (Z.Inv.1979/161 1-20, Bleistift a.gelbem Papier, 15,3 x 10,1 cm) belegt beispielhaft, wie Glarner die Anordnungsmöglichkeiten im Blattgeviert erprobt. Der Prozess der Intensivierung der gegenseitigen Rapporte führt zur Invention des schräggestellten Balkens. Durch ihren dynamischen Gehalt aktiviert die Schrägstellung das Bild und bewirkt zugleich eine Relativierung des statisch rahmenparallel ausgerichteten Bildgefüges.

Die Plazierung der Elemente: Balken oben rechts, sowie die Kombination aus Hochrechteck mit darüber gelegter Geraden in Verbindung mit angegliedertem Quadrat behält Glarner bei. Er zieht Hilfslinien ein, um diese Kombination und ihren Zusammenhang mit dem Balken zu prononcieren und um deren gegenseitige Abhängigkeit

zugleich auch vom Bildformat her begründen zu können. Die Hilfslinien wie: Mittelsenkrechte, Mittelwaagrechte, Blattdiagonale, die verlängerte Elementekonturlinie sowie die Tangente überschneiden sich. Nach diesen Schnittpunkten orientiert Glarner die Fixierungsgeraden (Blatt 6, 8, 10, 13, 14, 17). Er transformiert die Hochrechteckform, indem er die Tangente als neue Konturlinie einsetzt. Das so entstandene Trapez richtet sich nach der Blattecke aus und antwortet mit seinem schrägen Verlauf der Gegenschräge des Balkens. Dieses Ausgleichen erfordert noch eine Unterstützung durch die Gerade, welche die beiden Formen verbindet, den Balken verankert und somit auf dessen Schwerkraft hinweist.

Auf diese Weise spielt Glarner die vielfältigen Veränderungsmöglichkeiten der Geraden durch und gewinnt damit eine präzisere Vorstellung von der Abhängigkeit Gerade/Quadrat. So verwandelt sich das der Geraden angegliederte Quadrat von einem gewissen Neigungswinkel an in ein Trapez (Blatt 5, 12, 15). In der Folge davon setzt sich Glarner mit der Funktion der Elemente innerhalb der Formenkombination auseinander. So bringt er (Blatt 4, 20) die motivische Bedeutung des Quadrates mit der raumwertigen Funktion der Geraden in Deckung. Umgekehrt verändert diese Gewichtsverschiebung von Gerader und

Quadrat die Lage und Grösse des Hochrechtecks oder Trapez' in dem Masse, bis dieses gänzlich verschwindet (Blatt 20).

Im Vorarbeiten der Ergebnisse der Skizzen zur Studie zu Dynamic Balance (1942, Kohle u. farbige Kreide a. Papier a. Karton, 32,8 x 33,3 cm, Z.Inv. 1979/152, nicht wie bei Hnikova Inv. 1979/150, Abb. Hnikova, 1982, S. 85) klärt Glarner über die farbliche Umsetzung seine Kompositionsvorstellung; von neuem steht er somit vor der Frage nach der Funktion der Elemente. Der Balken "schwebt" zwischen motivischer und räumlicher Funktion, raumwertige und motivische Bestimmung sind kaum mehr voneinander zu unterscheiden; der Balken ist blau und mit schwarzer Kohle überarbeitet. Diese Unentschiedenheit der farblichen Wiedergabe überträgt Glarner, von der Ueberlegung des Richtungsausgleiches ausgehend, folgerichtig auf das Trapez, das er in eine blaue und eine schwarze Zone teilt.

Glarner proportioniert die Elemente frei und unabhängig vom Bildformat. Die nicht mehr erkennbaren Hilfslinien für die raumwertigen Geraden wählt er willkürlich. So ordnet er die Elemente nicht nach arithmetischen Gesetzen

und organisiert sie im Hinblick auf Verhältnisbildungen weder nach strukturellen noch nach rechnerischen Ueberlegungen. Das Ergebnis seiner gestalterischen Bemühungen ist jedoch keine Bildorganisation, die so und nicht anders sein kann; der Konstruktion haftet vielmehr der Eindruck des Beliebigen an.

Die Methode, geometrische Formen durch Schrägstellung in ihrer Wirkung zu intensivieren, erinnert an Kompositionsverfahren der russischen Avantgarde. Trotz der Vertiefung ihrer formalen Bildsprache verbleibt Glarner's Komposition in einer abbildhaften Dimension. Da der Balken durch die Raumgerade verankert bleibt, evokiert seine Schräge eine Dynamik nicht im Sinne einer über die Bildfläche hinausweisenden Bewegung, wie dies bei suprematistischen Bildern der Fall ist, und auch nicht im Sinne einer frei schwebenden Befindlichkeit, wie sie Kandinsky in gewissen Bildern erzielt; die Dynamik kommt hier vielmehr einer Relativierung des horizontal-vertikalen Bildgefüges gleich.

So stabilisieren die Raumgeraden den Balken und definieren den zwar offenen, weil weissen Bildgrund in bezug auf die Elemente als geschlossene Fläche. Die Sicherung des Schrägbalkens mittels einer Linie verunmöglicht, dass seine Form ins Schweben gerät. Diese Form

lässt sich eher als Schwerkraft interpretieren denn als frei gerichtetes Zeichen im Raum.

Im Verlauf seiner Bemühungen um eine Dynamisierung eines Bildelementes, entdeckt Glarner die Möglichkeit der Flächen-Durchfelderung. Mit der Erfindung der Bild-Durchzonung gelingt ihm etwas Entscheidendes: die Einführung der Gleichwertigkeit der Bildanlage. Kronzeuge dieser Entdeckung ist die Skizze 19 aus der Serie zu Dynamic Balance; beim rahmenparallelen Anordnen der Elemente erkennt er die Möglichkeit, sie einander derart anzunähern, bis sich ihre Umrisse berühren. Solche Durchfelderungen nimmt Glarner in manchen Skizzen² vor, als Beispiel dient hier die Skizze (Bleistift a. Karton, 13,1 x 11,2 cm, Z.Inv. 1979/194, Abb.Hnikova 1982, S. 76.)

Die Durchfelderung bewirkt, dass das Hochformat, d.h. das Hochrechteck, sich in Variationen in den Binnenfeldern wiederholt und umgekehrt. Komposition und Funktion der Elemente sind äquivalent. Glarner geht dabei nicht arithmetisch kalkulierend vor. Vielmehr proportioniert er frei aus seiner malerischen Erfahrung.

Die Zeichnung wird damit zweifach lesbar: als Liniengefüge

oder als Durchfelderung. Die raumwertige Funktion der Linie oder die motivwertige der Elemente werden in der schwarzweissen Zeichnung austauschbar; in der Umsetzung der Zeichnung in das Oelbild Painting Grey berührt die Ambivalenz das Verhältnis von Vordergrund zu Hintergrund.

a. Painting Grey (1942)

Glarner durchzont das Bild Painting Grey (S.127/II/2) wie die Zeichnungen nach freiem Ermessen; nur dass er die Linien der Zeichnungen in dem Bild zu Streifen verbreitert. Diese erscheinen als einstige Konturlinien der Elemente nun farbig. Die eingeschlossenen Flächen erinneren in der farbigen Gestaltung - von Grautönen bis Weiss - an ihren ehemaligen Elementarzustand. Damit verlagert sich das Gewicht als Schwerkraft der Elemente in die farbigen Streifen; ihr Gewicht als Flächengrösse behalten sie in den unterschiedlichen Helldunkel-Werten bei. Deshalb widersetzen sich diese Flächen einer Deutung, die sie als eindeutigen Hintergrund verstehen will, so wie sich die farbigen Streifen einer eindeutigen Zuschreibung verbieten.

Das Bild Painting Grey besteht aus erstmals bewusst gestalteten Wechselwirkungen zwischen Vordergrund und Hintergrund. Die angestrebte Intensivierung der Elemente gestaltet Glarner nun als optische Bewegung mit der Farbe und nicht kompositionell. Zum erstenmal kommt damit auch das subjektive Element Glarners zum Tragen.

A n m e r k u n g e n

1. Bern, 1972, o. S.
2. Es existieren viele gleichartige Zeichnungen; sie sind alle auf kleinen Formaten und, kriegsbedingt, oft auf schlechtem Papier oder auf Kartonresten ausgeführt.

Z.Inv.	1979/185, Z.Inv.	1979/188, Z.Inv.
	1979/189 verso, Z.Inv.	1979/193,
Z.Inv.	1979/194, Z.Inv.	1979/196.

2. Das Rahmengitter: Quadrat

Ohne Titel, 1942, Z.Inv. 1979/203 (Abb.Hnikova, 1982, S.67; Ohne Titel, (1942) Z. Inv.1979/204 Abb. Hnikova, 1982, S. 145.)

Das quadratische Bildformat impliziert für Glarner eine neue Beziehung des Bildformates zu den Elementen, seine allseitige Symmetrie ermöglicht die Trennung von Schwerkraft und Gewicht eines Elementes von der kompositionellen Anlage her; diese Trennung vollzog in Painting Grey noch die Farbe. Glarner entwickelt dazu das Rahmengitter. Er greift vorerst zurück auf das geometrische Motiv "horizontaler Balken mit Quadrat", ehemals "Staffelei mit Leinwand" und macht so das Quadrat, die dargestellte Leinwand des Motivs, zum Bildgrund des neuen Bildes. (Diese Vertiefung bedeutet einen weiteren Schritt zur Subjektivierung seiner Kunst.) Der Symmetrie des Bildformates folgend, ergänzt er den verbleibenden horizontalen Balken zum Rahmen. Den nun fest im Rahmen eingepassten Balken zerlegt er in quadratische und rechteckige Elemente und bezieht diese Teilung auch auf den Rahmen, so dass die Elemente zusammen mit den verbleibenden raumwertigen Linien des einstigen Raumkreuzes das Rahmenitter ergeben. Die Symmetrie des Bildformates kann Glarner nun gestalterisch auswerten; sie erlaubt beliebige Lage-

Verschiebungen der erhaltenen Elemente, ohne dadurch ihre Gleichwertigkeit oder Verankerung im Bilde zu beeinträchtigen. Damit wird das Flächengewicht von ihrer Form umschrieben. Das Element formuliert sich somit als geometrisch bestimmte Fläche, was wiederum bedeutet, dass die zweidimensionale Bildanlage der Form die Schwerkraft nimmt, die vordem noch Glarner's dreidimensionale, abbildverhaftete Betrachtungsweise suggerierte.

Ohne Titel, 1943 (Z.Inv. 1979/200, Abb. Hnikova, 1982, S.67)

Glarner beginnt das elaborierte Rahmengitter aufzulösen und von der Anlage her in äquivalente Teile zu zerlegen. Die erhaltenen ähnlichen Teile aus horizontal-vertikal aufeinander treffenden raumwertigen Linien mit angegliederten Elementen führt er vom Blattrand her in rahmenparalleler Ausrichtung ein.

Zum erstenmal erreicht Glarner mit dieser Anordnung der Teile ihre Gleichwertigkeit im Bilde; damit gelangt er zugleich zur gleichwertigen Relation aller Teile zueinander.

a. Peinture **Relative**, 1943.

In Peinture Relative (S.127/III/1) steigert sich gleichsam als dynamisches Element die zeichnerisch erarbeitete Relation aller Teile zueinander. Die jetzt durch ihr Flächengewicht charakterisierten Quadrate scheinen sich zu bewegen, als suchten sie ihren definitiven Standort. Diese bilddominierende Spannung zwischen den Flächen ergibt sich durch den Verzicht auf die Raumvertikale. Dadurch übernehmen die den Horizontalen unterlegten Flächen raumwertige Funktion und verharren zwischen dem weissen Bildgrund und der von den Geraden mit angegliederten Elementen bestimmten vorderen Bildebene. Die Funktion der Raumvertikalen als Bildverstrebung übernimmt die schwarze rechteckige Fläche, diejenige der vertikalen Orientierung erschliessen die beiden übereinstimmenden (linken) Begrenzungslinien des gelben Quadrates und des schwarzen Rechtecks. Diese formale Differenzierung des Rapports evoziert im Betrachter den Vorgang der Ergänzung: Die grauen und gelben Rechtecksformen werden durch die farbliche Bestätigung der gelben und grauen Quadrate als entschwindende Quadrate wahrgenommen.

3. Der Kreis als Bildformat

Auf der Suche nach der Komposition als reine Formenbeziehung gelangt Glarner zum Kreis als Bildformat. So wie er die rechteckigen Elemente gleichwertig über die Bildfläche gelegt hat, versucht er nun das entsprechende Verfahren mit dem Element Kreis. Er legt deshalb eine Kombination der Elemente Kreis, Vertikale und Rechteck vervielfältigt über das ganze Bildfeld. Die Skizze (Z. Inv. 1979/222, Abb. Hnikova, 1982, S.107), die diesen Vorgang belegt, ist ein Unikat im gesamten Oeuvre Glarners. Glarner macht die Erfahrung, dass der Kreis als Form anderen Gesetzmässigkeiten gehorcht als die Rechtecksform, und muss daher erkennen, dass sich das bildnerische Verfahren, das er bis anhin entwickelt hat, nicht auf die Kreisform anwenden lässt.

Der Kreis kann allseitig symmetrisch gedreht werden; er hat weder ein Oben noch ein Unten, weder eine rechte noch eine linke Seite; deshalb unterliegt der Kreis nicht der Schwerkraft des Raumes.

Glarner beginnt nun eine Befragung des Kreises im Hinblick auf seine formalen Möglichkeiten. Diese Befragung findet zunächst ihren Ausdruck in gekrümmten und geschwungenen Linien wie z.B. in der Zeichnung

(Z.Inv. 1979/219, Abb.Hnikova, 1982, S. 95)

Im weiteren experimentiert Glarner mit den Durchmesserlinien, die er waagrecht und senkrecht als Kreuz in den Kreis legt; als Beispiele dienen hier die Bleistiftzeichnungen (Z.Inv. 1979/211 und Z.Inv. 1979/202, Abb.Hnikova, 1982, S. 97).

Die dem Kreis immanenten BEwegungen und Räume bleiben bei diesen Versuchen latent präsent, die Skizzen suggerieren Bewegungen in den verschiedensten Richtungen: sei es als ein Pulsieren in der Ebene oder als ein Sog in die dritte Dimension (Z.Inv. 1979/210, Abb. Hnikova, 1982, S. 97; Z.Inv. 1979 215; Z.Inv. 279/218, Abb. Hnikova, 1982, S.95).

Bei all diesen Experimenten schwingt immer der Symbolcharakter des Kreises mit. Der Kreis ist die einfachste und zugleich vollkommenste geometrische Figur. Mit der allseitigen Symmetrie begegnet er allen Widersprüchlichkeiten und hebt diese auf. Ungegliedert und undifferenziert, repräsentiert er die Einheit und wird zum Symbol des In-sich-geschlossenen. Diese Ueberlegungen formuliert Glarner wie folgt: "Der Kreis ist das stärkste Symbol des Einsseins." ¹

Bestätigt durch die Kreisformen des Kosmos wie Sonne

und Mond, verkörpert der Kreis als Sinnbild des nicht rational Erfassbaren die bildlich gewordene Ganzheitsidee in ihren verschiedensten Ausprägungen. Die Künstler Delaunay, Kupka, Kandinsky verwendeten den Kreis und Kreisformen in den unterschiedlichsten Zusammenhängen von Raum, Zeit und Energie. Vor dem Hintergrund der Arbeiten solcher Künstler entdeckt Glarner die Vielfalt der inhaltlichen Bezüge in den Skizzen aufs neue. Eine direkte formale Auseinandersetzung mit diesen Künstlern findet indes nicht statt, jedenfalls nicht feststellbar, zumal die Einfachheit der Figur immer wieder ähnliche Lösungen hervorbringt. Die Beschäftigung äussert sich darin, dass Glarner den assoziativen Symbolcharakter abstreift, indem er formalisiert: Er erhebt den Kreis zum Bildformat.

a. Relational Painting Tondo Nr. 1 1944

Glarner erlebt und versteht den Kreis in seiner formalen Absolutheit. Den Tondo Relational Painting Tondo Nr. 1, 1944 (S.128/I/1; der Tondo ist falsch reproduziert, er muss um 90° nach links gewendet werden) erschliesst er mit den gestalterischen Ergebnissen, die er aus seinen Auseinandersetzungen mit dem quadratischen Bildformat gewonnen hatte. Er führt von vier Seiten horizontal und vertikal sich schneidende Raumgeraden mit angegliederten Elementen in den Kreis ein; vgl. Zeichnung Z.Inv. 1979/200, s. Text S. 64 sowie die Vorstudie zum Tondo Z.Inv. 1979/197, Abb. Hnikova, 1982, S. 177.

Was die gestalterische Erschliessung des Kreises betrifft, stützt sich Glarner auf die aus der täglichen Wahrnehmung her entwickelten horizontal-vertikalen Ausrichtung. Diese beruht letztlich auf dem kartesischen System, das sich als horizontal-vertikaler, nach allen Seiten hin offener Raster definiert. Ein solches Bezugssystem ermöglicht eine Orientierung im Sinne von oben und unten, von links und rechts. Jeder Punkt innerhalb dieses Netzes ist eindeutig bestimmbar. Das relative Beziehungsnetz liegt als ordnendes Prinzip

über dem vom Radius her bestimmten konzentrischen System. Die horizontal-vertikale Erfassung des Kreises gestaltet sich zu einer Optimierungsfrage.

An diesem Stand seiner Experimente äusserte sich Glarner wie folgt:

Ich fand, dass eine plötzlich unterbrochene Linie eine dynamische Bewegung erzeugte. Wenn wir eine Linie als eine Folge von Punkten annehmen, dann hat der letzte Punkt eine andere Aktivität als die andern, denn ihm folgt kein weiterer Punkt. Etwas wie ein ins Wasser geworfener Stein, dessen Schwung, durch die Wasseroberfläche gebrochen, eine konzentrische Bewegung hervorruft, so dass der letzte Punkt als Punkt-Zentrum wirkt. Die Beziehungen zwischen diesen Punkt-Zentren verstärkte die Aktivität des Raumbereiches.

Obschon meine Bilder aus jener Zeit immer mit zweidimensionalen Absichten gedacht und durchgeführt waren, erzeugte der Raum zwischen den Formsymbolen und den Punkt-Zentren ein unbegrenztes Raumgefühl, wie wir es erleben, wenn wir den Himmel oder das Meer anschauen. Dieses unbestimmte Raumgefühl bedrückte mich, und ich hatte das Bedürfnis, das Bild davon zu befreien. ²

Die Offenheit der zweidimensionalen Bildebene verstärkt sich im Kreis; da dessen Symmetrie das immanente Drehen der Form beinhaltet, kann sich das Bildfeld potentiell in allen Richtungen ausdehnen. Damit stellt sich das Problem der eindeutigen Verankerung der eingeführten horizontal-vertikal ausgerichteten Teile im Rundbild.

b. Relational Painting Tondo Nr. 2 1944

Der unbestimmt offene Bildraum stört Glarner. Im Tondo Nr. 2 reagiert er auf diese Störung, indem er Ueberlegungen, die im Painting Grey und in Peinture Relative enthalten sind, wieder aufgreift und im Bildformat des Tondo zur Synthese bringt. Diese Synthese versichtbart sich indes nur in einer Zeichnung (Z.Inv. 1979/213, Abb.Hnikovq, 1982, S. 96), gibt sich jedoch im Tondo selbst nicht mehr zu erkennen.

Die Linien im Tondo resultieren aus der Durchfelderung und müssten demzufolge, wie Painting Grey zeigt, farbig sein; sie sind jedoch schwarz, weil der Kreis als zweidimensionale Fläche erscheinen soll; für den Eindruck der Flächigkeit ist die Stabilität in der Rahmenparallelität des Rasters erforderlich.

Die farbigen Elemente, die dem unregelmässigen schwarzen Gitter eingeschrieben sind, erfüllen raumwertige Funktion wie die Quadrate im Bild Peinture Relative. Sie beziehen sich diagonal auf einander und übernehmen damit die Fixierung des Kreises. Sie legen diesen unverrückbar im Koordinatensystem fest. Damit beziehen sie sich direkt auf den Kreis. Da sie jedoch vom Gitter

eingeschlossen sind, werden sie vom Betrachter auch als diesem zugehörig gelesen. Die Bildgliederung ist formal nicht eindeutig im Rundbild verankert, obwohl die zweidimensionale Bildanlage präziser erfasst ist als im Tondo Nr. 1. Darin manifestiert sich eine gestalterische Diskrepanz.

A n m e r k u n g e n

1. Bern, 1972, o.S.

2. Bern, 1972, o.S.

VI. RAUM UND BEWEGUNG

1. Relational Painting 1945

Zwar hat Glarner den Rapport der Teile zueinander kompositionell und farblich entwickelt, die Bildräume verharren jedoch im nicht-definierenden Weiss. Dass er aber den Rapport dynamisieren möchte, zeigt sich im Bild Relational Painting 1945 (S. 128/I/2) Als prinzipielle Neuerung führt Glarner dabei die Schrägteilung ein, die das Verzahnen der Elementfläche mit der Bildfläche bewerkstelligen soll. Das Grau als Hintergrundsfarbe belegt zusammen mit der Bleistiftzeichnung (Z.Inv. Nr. 1979/199) Glarners Ueberlegung, dass die Komposition zum einen von der Durchfelderung herrührt (die zu Painting Grey geführt hat), zum anderen vom Rahmengitter abhängt (aus dem die Peinture Relative resultiert ist).

Die Idee, eine optische Bewegung durch korrespondierende Farbflächen zu gestalten, wendet Glarner in Relational Painting erstaunlich konsequent an. Die Farbflächen Blau und Gelb entsprechen sich als Komplementärkontrast im ungefähren Verhältnis ihrer Quantität (Umfang der Fläche) zu ihrer Qualität (Helligkeit der Farbe) in jedem Bild-drittel, so dass sie im gesamten Bild folgerichtig alternativ korrespondieren, sei es in ergänzender oder widersprechender Art. Diagonal von links unten nach rechts oben antworten sich die grauvioletten Flächen und rahmen den Blau-Gelbkontrast ein.

2. Painting White 1945 - ein "Hommage an Mondrian"

Eine andere Möglichkeit, der Unbestimmtheit des Raumeindrucks zu begegnen, zeigt das Bild Painting White (S. 128/I/3). Mit dieser Bildlösung folgt Glarner Mondrians Prinzip der bildfeldproportionierenden Linien¹, die nach dem Mass des gesamten Bildfeldes Flächenproportionen markieren. Die Flächenquanten erhalten dadurch den Charakter der Unveränderlichkeit, so wie die Bildeinheit den Charakter der Eindeutigkeit erhält. Glarner versucht, die Linie gleich Mondrian als Mittel zur Bildung der kompositorischen Einheit zu setzen. Das Bild² Painting White wird zum Hommage an Mondrian. Es ist 1945, also ein Jahr nach dem Tode des holländischen Künstlers entstanden. Die übernommenen Mondrianschen Bildgedanken sind indes keine Zitate und wirken ebensowenig als Bestätigung des Mondrianschen Einflusses auf die eigene Bildlösung, wie dies im Bild Painting Grey 1942 der Fall ist. Mit der Verlegung des Gewichtes von der Fläche zur Linie folgte Glarner in Painting Grey der künstlerischen Autorität des Holländers. In derselben Zeit (1941/42) arbeitete Glarner an dem Bild New York City, wobei er sich mit der Uebertragung der Farbmengen und ihrer Verhältnisse von der Fläche in das bildfeldproportionierende Lineament beschäftigt.³

1945 erreicht Glarner innerhalb seiner Entwicklung den Punkt, wo sich die explizite Auseinandersetzung mit der

Mondrianschen Bildsprache aufdrängt, da die Idee des erarbeiteten Rahmens um das Motiv im quadratischen Bildformat zwangsläufig zu einer Bildproportionierung führen musste, die dem Mass des Bildfeldes proportional folgt. Glarner proportioniert Painting White mit aneinanderstossenden Horizontalen und Vertikalen. Das Binnenquadrat bezieht sich nun kausal auf das Bildformat, es ist keine freie Variation des Formates mehr, wie dies noch in Painting Grey ⁴ 1942 im Hinblick auf die Bildgliederung der Fall war.

Die Verschiedenfarbigkeit der Linien führt zu einem verschiedenen, ja offenen Bezug vom Binnenquadrat zum Bildformat. Der Einheit des Bildes respektive seiner gleichgewichtigen Anlage entspricht die annähernd gleichwertige Verteilung der Primärfarben auf die Linien. Die Farben wirken als Quanten; dies lässt sich als Folge der Durchfelderung in Painting Grey verstehen. Das durch ihren Umfang bestimmte Gewicht der Fläche erscheint nun als adäquate Farbmenge in der Linie. Diese Linien nehmen Bezug auf das Bildfeld, deshalb garantieren die Farbmengenverhältnisse von Rot, Blau und Gelb die Einheit der Bildebene. Glarner verarbeitet damit Erkenntnisse Mondrians ⁵, der in seinen Kompositionen versucht, "zumindest Hinweise auf die unterschiedliche kompositions-

funktionale Bedeutung von Teilflächen- und Farbmengenverhältnisse zu geben (Teilflächenverhältnisse definieren das Flächenquantum, aus Farbmengenverhältnissen resultiert die Intaktheit der Bildebene.) So lässt er mehrere Linien eine Farbfläche durchschneiden. Mehrere Teilflächen bilden damit eine Farbmenge, das heisst Farbmenge und Teilfläche sind nicht identisch." ⁶

Die Beschränkung auf die Primärfarben trias ⁷ Rot, Blau und Gelb drängte sich Glarner aufgrund der Ueberlegungen zu den Farbmengenverhältnissen auf. Typisch ist auch für ihn, dass er die Primärfarben trias erst im Bild Painting White anwendet, zu einem Zeitpunkt also, da sie die Bildanlage fordert. Damit unterscheidet sich Painting White von Painting Grey, wo die Durchfelderung sich nicht proportional auf das Bildfeld bezieht und daher Grauwerte als Ausgleichswerte zur Garantierung der Bildeinheit einsetzt.

Im gleichen Masse, wie sich der Einfluss Mondrians auf das Bild Painting White ablesen lässt, zeigt sich auch die Abgrenzung zu Mondrian in Bezug auf die Dynamik im Bild ⁸. Die Farben verweisen als Teilmengen aufeinander und verweisen wiederum durch ihre Proportionierung als Farbmengen auf die Bildebene. Das Bildfeld erschliesst sich so als eine Form von offener Bewegung. Die von Glarner angestrebte Dynamik des Bildes hat sich erstmals als

bildbestimmende Gestaltung verwirklicht.

Der Vergleich mit Mondrians Bild Broadway Boogie Woogie verdeutlicht, wie verschieden die beiden Künstler die Dynamik im Bild gestalten. Mondrian proportioniert sein Bild mit sich schneidenden, das gesamte Bildfeld durchziehenden Horizontalen und Vertikalen. Die einfachen Schnittpunkte, die Mondrian aus den sich kreuzenden Vertikalen und Horizontalen im Bild New York City gewonnen hat, setzt er isoliert als Farbwerte: als bunte Karos in die gelben Linien ein; der Komplex, den zwei parallele Linienpaare bei rechtwinkliger Kreuzung mit ihrer rahmennäheren Linie aus der Bildfläche "schneiden", wird vergrößert und im gelben Raster eingefügt.

Ein Vergleich zwischen den Kompositionsstrukturen Mondrians und der Jazzmusik erhellt die dynamisch-rhythmische Gliederung bei Mondrian. "Durch jedes Stück (Jazz) läuft eine Achse absolut konstanter Grundschräge, die mit der Präzision und Unerbittlichkeit eines Uhrwerks aufeinanderfolgen. Der Grundschräge, der "Beat", der nichts anderes als die klangliche Realisation des Metrums ist, wird in der Regel von den Instrumenten der Rhythmusgruppe eines Jazzensembles exekutiert, vom Schlagzeug, Zupfbass,...

Dieser Beat nun wird von den Instrumenten der Melodiegruppe attackiert, von Trompete, Klarinette,... Die Melodieinstrumente setzen über die stabile Basis des Beat mehrere andere rhythmische Schichten, die in ihrem Verhältnis zur Grundebene und auch untereinander zeitlich derart verschoben sind, dass sie jeweils ihre eigenen Schwerpunkte besitzen. Wir sprechen hier von "Off-Beat-Technik." ⁹

Die Folge der sich schneidenden Linien im Bild Broadway Boogie-Woogie lässt sich als "Beat", das heisst als eine dem Puls vergleichbare Konstante verstehen. Innerhalb dem konstant bleibenden Raster-Resultat der das Bildfeld proportionierenden Linien- liegen die eingesetzten Schnittpunkte frei, das heisst, die Rhythmisierung ist über den konstanten "Puls" gelegt. Die Improvisation ist innerhalb der gegebenen Verhältnisse völlig frei. Mondrian kann das den dreidimensionalen Bildraum bestimmenden Raum-Zeitkontinuum mit einer solchen rhythmisch-dynamischen Gliederung in das Bildfeld überführen. Damit bleibt die implizierte Zeit des Raum-Zeitkontinuums in ihrer Richtung erhalten. Das erklärt die statische Wirkung des Bildes in der Gesamtanlage; die Ausrichtung entspricht den gegebenen Verhältnissen, beziehungsweise dem Puls als Zeitkonstante. Die Linien durchziehen von daher das gesamte Bildfeld. Dies ist der wesentliche

formale Unterschied zu Glarners Bild.

Glarners Linien kommen letztlich von der Durchfelderung, das heisst von den Elementen her. Sie sind daher von Beginn an farbig und überkreuzen sich nicht. Sie stellen also keine räumlichen Schnittpunkte dar. Die Linien gliedern zwar Raum, sind jedoch keine Raumlinien; das Raum-Zeitkontinuum existiert nicht. Die Dynamik in Painting White ist keine zeitlich gerichtete. Zeit ist nicht gestaltet wie im Bild von Mondrian.

A n m e r k u n g e n

- 1 Zu Mondrian: Clara Weyergraf.-Piet Mondrian und Theo van Doesburg.- München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
Die hier frei wiedergegebene Passage zur Kompositionstechnik bezieht sich auf das Bild Broadway Boogie Woogie, S. 11 und 12.

- 2 Hnikova, 1982, S. 71, vergleicht Painting White mit den Kompositionen Mondrians aus den Jahren 1922 bis 1923 und 1927 bis 1929. Mondrian gelingt nach 1921, "die senkrechten und waagrechten Linien als Mittel der malarischen Proportionierung einer Fläche einzusetzen." (Weyergraf, 1979, S. 29.) - In Broadway Boogie Woogie geht Mondrian noch einen Schritt weiter, indem er die Funktion der Farbflächen in die Linien verlegt. Glarner setzt sich in Painting White mit beiden Problemen auseinander.

- 3 Zum Bild New York City siehe Weyergraf, 1979, S. 18 und 19.

- 4 Hnikova, 1982 und Staber, 1976 behandeln Painting Grey und Painting White zusammen, obschon drei Jahre zwischen den Entstehungsdaten der Bilder liegen. - Staber, 1976, S. 44 hebt hervor, dass durch das Aneinanderstossen der farbigen Linien in Painting Grey und Painting White eine "reinere bildnerische Idee verwirklicht" sei als im Bild New York City von Mondrian, der erst im Bild Broadway Boogie Woogie zum Prinzip der aneinanderstossenden Farbflächen vordrang.

- 5 Hnikova, 1982, S. 73 "Wie in allen Bildern von Glarner könnte man auch hier versuchen, die Bildelemente zu quantifizieren, um die steigende Ausgewogenheit in der Asymmetrie zu zeigen. Man könnte die Grösse der Flächen zusammenmessen, die Farbvolumina und die Leuchtkraft in Zahlen angeben." - Diese Überlegung setzt nicht fest, worauf sich diese Zahlen beziehen. Eine Qualität/Quantitätsverifizierung liesse sich an Bildern von Mondrian, die nach 1921 entstanden sind, nachvollziehen. Das bedeutet, dass die jeweilige Farbe gemäss ihrer Qualität (Buntheit, Helligkeit) ihre Quantität im Bild einnimmt, die am gesamten weissen Bildfeld gemessen wird. Bei Glarner träfe eine analoge rechnerische Verifizierung höchstens im Bild Painting White zu.

- 6 Weyergraf, 1979, S; 18.
- 7 Primärfarbentrias siehe: Ernst Strauss. - Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. - Herausgegeben von Lorenz Dittmann. - München: Deutscher Kunstverlag,(1983) / Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 47), S. 114 und ff.
- 8 Hnikova,1982, S. 73, spricht davon dass der Rhythmus in Painting White im Gegensatz zu Painting Grey differenzierter sei und die Bewegung sich beschleunigt habe.
- 9 Ausstellungskatalog. - Mondrian - Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder. - Staatsgalerie Stuttgart; Haags Gemeente Museum; The Baltimore Museum of Art, 1981, S. 299 und 300.

3. Das Relational Painting

Glarner führt in die Bildanlage von Painting White die die Schrägteilung aus dem Bild Relational Painting 1945 ein. Er betrachtet die Bandfläche mit dazugehörigem Hintergrund als Einheit, begrenzt sie jetzt jedoch nicht mehr rahmenparallel, sondern schräg. Damit erhält Glarner seine Bildstrukturierung. Er nennt das Bild fortan Relational Painting.

Seit 1945 durchfeldert Glarner seine Bilder mit rahmenparallel ausgerichteten rechteckigen Flächen. Die solcherart erhaltenen bildfeldproportionierenden Einheiten unterteilt er mit einer Schrägen. Damit hebt er die eindeutige Bestimmbarkeit von Element zu Hintergrundsfläche zugunsten zweier formal sich entsprechenden und dadurch in ihrer Funktion austauschbaren Flächenformen auf.

Wie vordem im gegebenen Raumgefäss des Innenraumes das raumgliedernde Verhältnis von Gegenstand zu Raum sich gegenseitig bedingte, gestaltet Glarner nun über das Motiv der Staffelei beziehungsweise über das Motiv der Malerei das bildfelderschliessende Verhältnis als reine sich gegenseitig durchdringende Form- und Farbbeziehung.

Mit der Schrägteilung bildet Glarner zwei sich formal ergänzende gleichwertige Keilflächen. Innerhalb der

Einheit der Rechtecksfläche sind sie voneinander abhängig und definieren sich gegenseitig. Die Idee, eine Einheit mit sich alternativ ergänzenden Teilformen zu gestalten, findet sich in der Bleistiftzeichnung Z.Inv. 1979/212 (Hnikova, 1982, S.94). In diesem tagebuchähnlichen Blatt zeichnet Glarner eine Variation des Yin/Yang Zeichens, ein Hochrechteck und ein Kreis nebeneinander. Die dem Yin/Yangzeichen spezifische sinuskurvenförmige Trennungslinie behält er bei und differenziert die beiden Teile mit Strahlen, die in einem Teil gegeneinander laufen.

Durch die Strahlen sind die Flächen durchlässig geworden. Das Yin/Yang Zeichen bestimmt die Energie der Teile. Ueber dieser Darstellung steht "orient". Das Hochrechteck teilt Glarner in zwei Keilflächen. Fünf auf denselben imaginären Punkt zulaufende Striche strukturieren die eine Keilfläche, die andere zeigt sich dicht schraffiert. Ueber diesem Rechteck steht noch knapp erkennbar "occi"; damit ist höchstwahrscheinlich "Occident" gemeint. Der Kreis rechts vom Rechteck erinnert mit seiner Gliederung aus Senkrechten und Waagrechten an den späteren Tondo. Glarner sieht die sich ergänzenden Teile des Hochrechtecks noch als Dualität und sieht

damit die "Ratio" des "Occident" im Gegensatz zum binären Zeichen des "Orient". Dennoch beharrt er auf der Einheit: Keine Keilfläche existiert ohne ihr Gegenstück, sie sind kausal voneinander abhängig.

Jede Keilfläche im Bild kann beliebig auf eine gleichartige Keilfläche bezogen werden. Glarner verknüpft diese gleichwertige Bildstrukturierung mit der Farbe zum Referenzsystem und überträgt damit die Idee des Binären mit der Farbe in sein Bild. Er arbeitet mit Schwarz und Weiss, mit Rot, Blau und Gelb aus Painting White und erweitert diese Farbpalette mit unbunten und bunten Grauwerten. Jede Keilfläche erhält durch die Farbe ihren spezifischen Charakter und wird zur Farbform. Da die Identität der Keilflächen durch ihr Gegenstück definiert wird, sucht jede Farbform ihr Gegenstück, beziehungsweise ihre Identität.

Die Suche nach der Ergänzung äussert sich im gegenseitigen Aufeinanderverweisen der Farbformen. Da das Pendant der jeweiligen Farbform wegen der Unterschiede (von Lage, Grösse, Farbmenge, Helligkeit der Farbe, Buntheitscharakter der Farbe) nicht mehr in nur einer Keilfläche zu finden ist, beziehungsweise jede Eigenschaft

eine andere Ergänzung benötigt, erschliesst das Referenzsystem der Farbformen das Bildfeld in jeder beliebigen Richtung; es aktiviert dieses im dynamischen Sinne. Das Verweisen einer Farbform auf eine andere hat eine momentane farbspezifische "Tiefenwirkung" zur Folge; diese wird von der benachbarten Farbform unterstützt, doch zugleich von der horizontal-vertikal ausgerichteten Bildanlage, das heisst von der Komposition wiederum zurückgenommen.

Mit dem 1945 erarbeiteten Referenzsystem löst Glarner die im Bildtitel Peinture Relative 1943 ausgedrückte Absicht der Bezogenheit aller Teile zueinander vollumfänglich ein. Den Begriff Peinture Relative entlehnt er aus den Gesprächen, die er in den dreissiger Jahren in Paris mit den Künstlern führte; sehr wahrscheinlich übernimmt er ihn von Georges Vantongerloo. Dieser betonte stets die Wichtigkeit der Beziehungen der Elemente untereinander.¹

In der Folge übersetzt Glarner den französischen Titel als Relational Painting. Bei der Suche nach der englischen Uebertragung war ihm Erwin Edman behilflich; das geht aus einem Brief an Miss Dreier hervor. Darin erklärt Glarner zudem, dass er die letzten Bilder von Radio City und Hudson Neon Light (aus der Serie Neon

Light Series) in Relational Painting umbenannt hat.

Die assoziativen Bildtitel wählte Glarner in Anlehnung an Mondriansche Bildtitel wie Place de la Concorde, Trafalgar Square, Broadway Boogie Woogie.- Der Brief an Miss Dreier datiert vom 17. November 1946. So liegt die Vermutung nahe, dass Glarner dem Bild von 1943 (S.127/III/2) nachträglich den Titel Relational Painting gegeben hat. Glarner nannte alle Bilder nach 1945 Relational Painting. Zu ihrer Unterscheidung versieht er sie mit einer fortlaufenden Nummer; er beginnt die Reihe bei den Rechteckbildern mit Nr. 50², bei den Tondi mit Nr. 1³.

A n m e r k u n g e n

- 1 Siehe: Abstraction-Création Art non-Figuratif.-
Authorized reprint edition complete in one volume.-
Original Issues 1-5: 1932-36. - New York: Arno Press,
(1968). / Heft 1, S. 41.
- 2 Staber 1976, S.124.
- 3 Staber, 1976, S. 124: "Es gibt kein Tondo Nr. 9 und
kein Tondo No. 13, da die beiden Zahlen für Fritz
Glarner Unglückszahlen waren."

VII. DER TONDO

1. Die visuelle Quadratur des Kreises

"In the Tondo the point center is split in four and by a march of the angles brings the center in four points on the circumference. - The resulting rectangles determine the space of the circle. - A visual squaring of the circle is achieved." ¹

Glarner führt das Bild der visuellen Quadratur des Kreises ein und charakterisiert somit die Aufgabe und die damit verbundene Schwierigkeit, das horizontal-vertikal ausgerichtete Referenzsystem innerhalb des konzentrischen Kreises zur Anwendung zu bringen.

"Unter der Quadratur des Kreises versteht man die Aufgabe, durch eine Konstruktion allein mit Zirkel und Lineal in einem endlichen Teil der Ebene einen vorgegebenen Kreis in ein flächengleiches Quadrat überführen. Dass diese Aufgabe unlösbar ist, kann man heute mit Hilfe der Galois-Theorie zeigen, nachdem Lindemann 1882 die Transzendenz der Ludolfischen Zahl nachgewiesen hat." ²

Ebenso verbleibt die visuelle Quadratur des Kreises im Approximativen. Die optimale Gestaltung setzt eine Verknüpfung der beiden Systeme voraus. Glarner gelingt diese Verknüpfung, indem er die den Kreis charakterisierenden Gesetzmässigkeiten mit dem Kartesischen Netz interferieren lässt; er greift auf das Quadrat, das Raumkreuz und die Diagonale als Kompositionshilfen zurück. Ueber den Kreis legt er ein Quadrat. Aus der

Mittelsenkrechten und der Mittelwaagrechten gewinnt er das Flächenkreuz, das er quadratparallel dem Kreis einzeichnet.

Die "sektorähnlichen" Restflächen in den vier Aussenwinkeln richtet er mit jeweils einer Diagonalen auf die jeweiligen Schnittpunkte Quadrat/Kreisrand. Auf dieser Diagonalen liegen die weiteren Schnittpunkte der folgenden jeweils parallel geführten Horizontalen und Vertikalen.

Die von der Kreisform her abgerundeten "Rechtecksflächen", die er auf diese Art gewinnt, werden in die ihnen entsprechenden Keilflächen überführt. Die Eigenschaften des Kreismittelpunktes als ruhender Pol überträgt Glarner mit dem Quadrat auf die Kreislinie. Die vier Punkte kann er nun als die vier Fixpunkte verstehen. Sie stabilisieren die formimmanente Bewegung des Kreises und garantieren diesem die räumliche Ausrichtung des kartesischen Netzes. Der Kreis verfügt nun über eine rechte und linke Seite, über ein Oben und ein Unten.

Die Funktion des Kreismittelpunktes als allseitiger Bezugspunkt erfüllen wiederum die Fixpunkte, da die Symmetrie des Kreises in diejenige des Quadrates verlegt und somit die Funktion der Symmetrie von den Fixpunkten übernommen wird. Nach diesen Fixpunkten und nach den

ihnen einhergehenden Hilfsdiagonalen richtet sich die Anordnung der Keilflächen. Innerhalb einer "sektorähnlichen" Teilfläche entstehen jeweils sich richtungsmässig ergänzende Verweise von den horizontal gelagerten zu den vertikal gelagerten Keilflächen. Von der Form her sind diese Verweise Spiegelungen, da nur Gegenformen auf Gegenformen verweisen. Die "sektorähnlichen" Teilflächen antworten sich in der Diagonalen als Gegenstücke in der Erschliessung des Kreises.

Als formale Gegenstücke ergänzen sich die "sektorähnlichen" Teilflächen gemäss der ersten Teilung des Tondos als Segmente. Die Keilflächen erhalten ihr kompositorisches Pendant in den Hilfsdiagonalen. Das bedeutet, die Keilflächen nehmen inbezug auf ihre Zugehörigkeit eine ambivalente Funktion ein. Sie bestätigen als Abweichung die horizontal-vertikale Ausrichtung der Flächenteilung und entsprechen dem Kreis, so wie die Hilfsdiagonalen in ihrer allseitigen Verweismöglichkeit dem Kreis antworten. Das gegenseitige Verweisen des Referenzsystems entspricht jetzt der Drehbewegung des Kreises. Die Keilflächen verzahnen die beiden ordnenden Systeme: das kartesianische Netz und das konzentrische System.

A n m e r k u n g e n

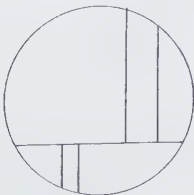
- 1 Glarner, Fritz. - Recollection 1964-68. - [Buch-Portefolio mit 14 Lithographien, einem Titelblatt, Vorwort und handgeschriebenen Texten des Künstlers. Alle Seiten von Hand signiert, numeriert und mit Prägestempel des Herausgebers versehen. Auf handgeschöpftem Arjoumois-Papier mit Wasserzeichen: "Fritz Glarner". Exemplar XIV/XXX.] / Herausgegeben: Universal Limited Art Editions, Est Islip, Long Island, New York, 1968.
- 2 Der Grosse Brockhaus, Bd. 6. - Sechzehnte Auflage.- Wiesbaden: F.A.Brockhaus, 1955.

2. Relational Painting Tondo Nr.3

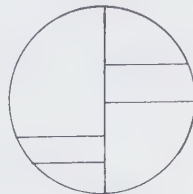
Die visuelle Quadratur des Kreises bildet die kompositorische Grundlage eines jeden Tondos. Die durchdachte Komposition, das heisst die vier Fixpunkte/-flächen, das Flächenkreuz und die Hilfsdiagonalen unterlegt er leitgedankenähnlich der Tondo-Gestaltung. Er proportioniert also nach freiem Ermessen gemäss seiner malerischen Erfahrung. Die vier Fixpunkte ergeben in keinem Tondo ein Quadrat; das hat die asymmetrische Handhabung des Flächenkreuzes zur Folge. Das Flächenkreuz erscheint immer variiert, die jeweils parallel laufenden Horizontalen oder Vertikalen fallen zusammen; die so entstandene Gerade teilt das Rund in zwei Segmente; an sie schiebt sich jeweils in entgegengesetzter Richtung (oben und unten oder rechts und links) je eine waagrecht oder senkrecht gelagerte Fläche an, die zum Kreisrand führt. Die "sektorähnlichen" Abschnitte des Flächenkreuzes sind fdglich unterschiedlich gross, was wiederum die diagonale Anordnung beeinflusst. Dies ist nicht immer augenfällig.

Nie sechs Teilungsmöglichkeiten des Tondos:

Tondo Nr.3 1945
(S.128/II/1)



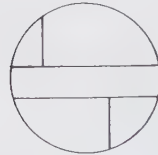
Tondo Nr.7 1948
(S.129/II/3)



Tondo Nr.36 1954/55
(S.133/II/4)

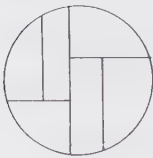


Tondo Nr.63 1965
(S.138/II/4)

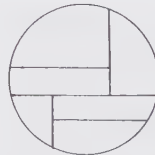


Die folgenden Beispiele zeigen die Unterteilung des Tondos durch Auseinanderziehen und Umklappen einer Horizontalen oder Vertikalen:

Tondo Nr.12 1950
(S. 130/I/4)



Tondo Nr.60 1963/65
(S. 138/I/3)



Der Tondo Nr. 3 teilt Glarner nach dem erarbeiteten kompositorischen Prinzip im unteren Drittel mit einer Waagrechten in zwei Segmente. Von der Waagrechten führt er in einem nächsten Schritt nach oben und nach unten je eine Fläche zum Kreisrand. Daraus resultieren vier ungleichgrosse "sektorähnliche" Teilflächen. Diese unterteilt er in der Ausrichtung auf den jeweiligen Fixpunkt mit parallellaufenden Horizontalen und Vertikalen. Die erhaltenen Einheiten, also die abgerundeten "Rechtecksflächen" gestaltet er zu den sich ergänzenden

Keilflächen um, und zwar noch gemäss den Proportionen von Painting White; die schmalere Keilfläche erinnert an die Hintergrundsfläche.

Die Hilfsdiagonalen, auf denen die Schnittpunkte der aufeinander treffenden horizontalen und vertikalen Flächen liegen, lenken das gegenseitig Aufeinanderverweisen der Flächen vom Kreisrand zum Kreissinnern und umgekehrt.

Glarner folgt in der Farbgebung dem Prinzip von Painting White. Die eine Keilfläche der Einheit: die schmalere, legt er farbig aus, wobei er nur die Farben der Primärfarben trias verwendet; die breitere Keilfläche gibt er mit hellen Grautönen, unter denen unbunte Abstufungen überwiegen, und mit Weiss wieder. Die asymmetrisch aus der Mitte nach links verschobene Keilfläche korrespondiert in der Farbe und von daher in der Funktion mit den vier schwarzen Fixpunkten resp. Fixflächen. Mit den Grautönen gleicht Glarner die Hell-Dunkelkontraste zwischen den Buntheiten aus; zugleich vermitteln diese Grautöne zwischen den Buntheiten, aktivierend somit die einzelnen Farbformen in ihrer verweisenden Funktion und bestätigen diese in ihrer Buntheit beziehungsweise in der horizontal-vertikalen Ausrichtung.

VIII. DER TONDO IM VERHAELTNIS ZUM RECHTECKIGEN BILDFORMAT

Glarner entwickelt seine Bildsprache: das Referenzsystem, gleichzeitig im Rundbild mit dem Relational Painting Tondo Nr. 3 (S.128/III/1) und im rechteckigen Bildformat mit dem Bild Relational Painting 1945 (S. 128/II/1). Von 1945 bis zu seinem Tode malt er 63 Tondi, vier quadratische, 36 hochrechteckige Bilder und zehn annähernd quadratische Bildformate, das heisst Bilder, die quadratisch wirken. Die Abweichung von Höhe zu Breite variiert von 0,5 bis 4,5 cm.

Die Aufträge für die Wandmalereien des Dartmouth College in New York und das Time and Life Gebäude in der gleichen Stadt diktierten Glarner längsrechteckige Lösungen; solche Bildformate verwendet er daher zweimal in Bildern, die als Studien im Zusammenhang mit diesen Aufträgen stehen. Die Dekorationen für das Esszimmer von Rockefeller malt er auf hochrechteckige Panneaux, die er dann zum Längsrechteck der Wände und der Decke zusammenfügt. Seit 1945 stehen somit 61 Tondi ¹ 50 rechteckigen Bildern gegenüber.

Das rechteckige Bildformat bestätigt unabhängig von seiner Proportionierung das kartesianische Gesetz,

das als ordnender Bezugsraster die Basis des Referenzsystems bildet. Dieses Bildformat begrenzt den in alle Richtungen beliebig ausdehnbaren Ordnungsraster, beziehungsweise das Referenzsystem. Im Gegensatz zum rechteckigen Bildformat treffen im Tondo zwei konträr ausgerichtete Ordnungssysteme aufeinander: der konzentrische Kreis und das horizontal vertikal ausgerichtete Referenzsystem. Diese beiden Systeme optimal miteinander zu verknüpfen, so dass die sie charakterisierenden Strukturen gleichwertig ineinander übergreifen, ohne sich aufzulösen, fordert eine klar strukturierte Komposition, wie sie die "visuelle Quadratur des Kreises" darstellt. Am Prinzip dieser Kompositionsregel hält Glarner in jedem Tondo fest. Das rechteckige Bildformat durchfeldert er frei proportionierend. Wegen der gewährleisteten rahmenparallelen Übereinstimmung von Format und Referenzsystem braucht er keine kompositorische Regeln, die der "visuellen Quadratur des Kreises" vergleichbar wären, zu entwickeln. Das ist der Grund, weshalb sich in diesem Bildformat keine Kompositionsregeln ableiten lassen.²

Bestätigt die Keilfläche im rechteckigen Bildformat als Abweichung die horizontal vertikale Ausrichtung, verknüpft ("verkeilt") diese im Tondo über die Kompositionsregel der "visuellen Quadratur des Kreises" die beiden

Raumsysteme. Das quadratische Bildformat wiederum - und darin kann man es der Funktion der Keilfläche in den beiden Raumsystemen vergleichen - übernimmt eine Vermittlerrolle zwischen den Formaten Rechteck und Kreis. Das Quadrat als zentrisch symmetrisches Format "ähnelt in dieser Beziehung dem Tondo. Während aber ein Kreis unendlich viele Symmetrieachsen hat, gibt es beim Quadrat nur vier, nämlich die zwei den Kanten parallelen und die diagonalen. Das bedeutet nicht nur einen Unterschied in der Anzahl, sondern schafft einen wichtigen **Strukturanter-schied**. Das Tondo richtet sich nach dem zentrischen Raummodell; das Quadrat hingegen entspricht vorwiegend dem kartesischen Gitter."³

Diesen Strukturunterschied benützt Glarner, als er das Quadrat als Hilfe zur Konstruktion der kompositionellen Erfassung des Kreises einführt. Der Tondo mit einer formeigenen Zentrierung bildet zum rechtwinkligen Bildformat mit kartesischem Charakter die alternative Ergänzung. Analog dem Verhältnis von Keilfläche und deren Gegenform behandelt Glarner die beiden Bildformate als zusammengehörige und sich gegenseitig bedingende Pendants. Das Kreisformat benötigt als Gegenform das Rechteckformat und umgekehrt. Die Wechselwirkung oder die Bezüglichkeit der Keilflächen zueinander widerspiegelt

sich extrapoliert im sich relativierenden Verhältnis
der Formate Kreis und Rechteck.

A n m e r k u n g e n

- 1 Staber, 1976, S.46. Ihre Zahlen sind 65 Tondi und 74 Rechteckbilder. Da Glarner in der Numerierung der Tondi die Nummern 9 und 13 ausliess (siehe Anmerkung VI,3), sindes nur 63 Tondi, obschon der letzte Tondo die Nummer 65 trägt. 63 Tondi sind es von 1944 an. Die Zahl von 74 Relational Paintings im rechteckigen Format kommt zustande, wenn man die Bilder, die vor 1945 entstanden sind und die den Namen Relational Painting nachträglich erhielten (siehe Kap. VI. 3) zusammenzählt, und wenn man zudem die im Oeuvrekatalog einzige Kohleskizze unter der Nr. 88 A (S. 135/III/2) nicht mitzählt. Zugleich fällt das Relational Painting 1946 weg (S. 128/III/3), da es sich um dasselbe Bild handelt, das auf der nächsten Seite nochmals abgebildet ist (S.129/I/2).
- 2 Hnikova, 1982, S.101. Die Autorin versucht die Struktur der Teilung im rechteckigen Format zu skizzieren. Bezeichnend ist, dass dort, wo Glarner keine das Bildfeld durchziehende Horizontalen oder Vertikalen setzt, die Verfasserin "komplex" hinschreibt. Glarner kommt mit der Durchfelderung zu seiner Einteilung und braucht das Bildfeld nicht durchgehend zu teilen.
- 3 Arnheim, 1982, S.143.

IX. DIE UNVERÄNDERTE BILDSPRACHE SEIT 1945

Glarner hält an der seit 1945 formulierten Bildsprache, dem Referenzsystem, fest. Dieses basiert im rechteckigen Bildformat auf der Durchfelderung und gründet im Tondo in der "visuellen Quadratur des Kreises". Die Bildstrukturierung aus den gleichwertigen Teilen der Keilflächen gestaltet Glarner im Laufe der Jahre immer differenzierter. So führt er im Bild Relational Painting 1949/51 (S.129/III/4) einen zusätzlichen Bandstreifen ein. Diesen übernimmt er erstmals im Tondo Nr.32 von 1954 (S.133/II/2). Die Keilflächen, die von der Teilung her zusammengehören, erhalten ihren Bandstreifen in entgegengesetzter Lage; je nach ihrer Ausrichtung im Bildfeld ist diese oben und unten oder rechts und links. Glarner akzentuiert damit die Keilflächen in entgegengesetzter Richtung, was der Dynamik der Schrägteilung, beziehungsweise der Form der Keilfläche selbst entspricht.

Mit dieser Teilung unterstreicht Glarner zugleich das potentiell allseitige Verweisen, relativiert er doch damit die räumliche Ausrichtung der Keilfläche im Bild; liegen die Keilflächen horizontal, werden diese vertikal abgeschlossen und umgekehrt. An diese Bandstreifen fügt Glarner erstmals im Tondo Nr. 53 von 1960 (S.136/III/2) noch eine weitere Fläche an. Diese wird nicht jeder

Keilfläche eingeschrieben. Sie erscheint auch nur bei Keilflächen, die in das Bildinnere führen. Glarner setzt diese als partielle Verdichtungen des Referenzsystems ein und lenkt damit wie im Tondo Nr.60 1963-65 (S.138/I/3) oder in Relational Painting Nr.89 1961 (S. 131/II/2) die Verweisrichtung.

In Verbindung mit den zusätzlichen Teilungen setzt Glarner die Grauwerte immer differenzierter ein bis hin zum Tondo Nr.60 1963/65 (S.138/I/3) oder in Relational Painting Nr. 94 1963 (S.138/II/2), wo Grau in unzähligen Schattierungen zur bildbestimmenden Farbe wird. Mit den Grautönen, immer im Hinblick auf die Wechselwirkung mit den Buntfarben Rot, Blau und Gelb, kann Glarner die farbräumlichen Wirkungen der Buntheiten subtiler und damit präziser gestalten. Grau reguliert mit seinem Absorptionsvermögen die Intensität der Buntheiten - und ihrer Helligkeiten - , so dass die Buntheit mit ihren partiellen Tiefenwirkungen von den Grautönen eingehüllt wird und dadurch für einen Augenblick ein "Farbraum" entsteht.

Im Hinblick auf die Tagebuchnotiz der Zeichnung Z. Inv. 1979/212 (Abb.Hnikova, 1982 S.94) darf festgestellt werden, dass Glarner zwanzig Jahre später die das

Yin-Yangzeichen bestimmende Energie als farbräumliche Energie umzusetzen vermochte. Die Dynamik, die der Künstler aus der Formteilung zur Keilfläche gewinnt, findet in der "farbräumlichen" Energie ihr Pendant.

X. DIE FARBE GRAU BEI GLARNER

Glarner differenziert innerhalb der konstant bleiben-
den Bildsprache die gegenseitigen Beziehungen der Farb-
formen. In den Bildern nach 1945 legt er die Farbe in-
terpretierend über die Form. In denjenigen der 50er
Jahre verschmilzt er Farbe und Form zur Einheit der
Farbform, in den 1960er Jahren lässt er die Farbe
gleichsam als Formelement die Bildarchitektur mitbe-
stimmen.

Diese fortschreitende Differenzierung des Relativie-
rens, d.h. der aufeinander verweisenden Farbformen, ge-
staltet Glarner mit der Farbe Grau. Im Verlauf der
Jahre erweitert er seine Grau-Palette immer mehr, so-
dass bereits in den 1950er Jahren die subtilen Grauab-
stufungen zahlenmässig nicht mehr erfassbar sind. Dies
hängt auch mit der Qualität der Farbe Grau als beein-
flusstester Farbe zusammen.¹

"Die wechselseitige Beeinflussung der Farben, ihre
sogenannte Induktionswirkung, beruht auf der phäno-
menalen Grundtatsache, dass eine Farbe bei Zusamen-
stellung mit einer oder mehreren anderen, im 'Simul-
tankontrast' zu ihnen, nie den gleichen Aspekt
bietet wie für sich allein gesehen; innerhalb einer
bestimmten Variationsbreite vollziehen sich zwangs-
läufig Veränderungen mit ihr, die von einer kaum
merklichen Nuancierung bis zur Verschiebung nach einer
anderen Qualität hin reichen können."²

Diesen "Simultankontrast" thematisiert Glarner mit dem grösstmöglichen relativen Farbwert, dem Grau.

Grau passt sich der benachbarten Farbe an und lässt sich von dieser in seiner Wirkung beeinflussen. Zugleich unterliegt Grau analog den Buntheiten³ der Intension⁴ zur Buntheit. Das Bestreben von Grau, sich einer ihr nahestehenden Buntheit anzugleichen, arbeitet Glarner explizit heraus. Damit überträgt er das Prinzip der Bildproportionierung auf die Farbgebung im Sinne einer Wechselwirkung der Farben: er lässt Farbe und Form interferieren.

Rot, Blau und Gelb, Schwarz, Weiss und Grau sind die Farben, mit denen Glarner arbeitet; sie verhalten sich zueinander so, wie es Philipp Otto Runge beschrieben hat:

"Das Verhältnis der drey Farben zu Schwarz und Weiss liesse sich sehr gut durch einen Globus darstellen, nämlich so: den Aequator theile ich in sechs Teile, nämlich in der Abtheilung der drei Farben im Triangel, durchschnitten von dem Triangel der drey reinen dazwischen liegenden Mischungen. Der Nordpol sei weiss, der Südpol schwarz. ... Der Aequator ist die brillante Eigenschaft der Farbe; diese verliert sich nach Norden in allen Mischungen ins Weisse und nach Süden ins Schwarze. Durchschneide ich diese Kugel von dem Nordpol nach dem Südpol, so vermischt sich im Mittagspunct dieser Linie Weiss und Schwarz in

Grau; durchschneide ich sie durch den Aequator, so vermischen sich im Mittelpunkt die Farben in dasselbe Grau" ⁵

Das unbunte Grau verbindet das Gegensatzpaar von Schwarz und Weiss. Im bunten Grau heben sich die Grundfarben auf. Buntes und unbuntes Grau scheiden sich nach Runge in der Mitte des Globus. Grau wird an diesem Punkt "neutral" und stellt eine Art Nullpunkt dar, auf den sich gleichermaßen die Grundfarben sowie Schwarz und Weiss beziehen. Grau ist in dieser Lage die allgemein verbindliche Farbe. Runge spricht vom "grauen Zwischensatz".

"Durch einen Zwischensatz nun von Grau, da es der Gegensatz aller Individualität und die eigentliche Allgemeinheit ist, wird insofern eine harmonische Verbindung zuwegegebracht werden, da die Individualität einer jeden reinen Farbe oder Mischung mit derselben im Contraste stehet, die Individualität also stärker und beruhigter hervortritt, und zugleich doch all in gleicher Beziehung zur Allgemeinheit stehen." ⁶

Grau vermittelt in Glarners Bildern zwischen den bunten und unbunten Werten und innerhalb der bunten Werte zwischen den Buntheiten, so wie es zwischen Schwarz und Weiss vermittelt. Je grösser der Helligkeitsunterschied von Grau zur Buntheit wird, umso formbetonter erscheint die Farbform. Ist das Grau dunkler als die benachbarte Farbform, wirkt diese optisch kleiner und umgekehrt.

Dieses Phänomen trifft vor allem auf das unbunte Grau zu. Diese Grautöne sind meist hell; nach dem Erklärungsmodell Runges handelt es sich immer um Graustufen, die auf der Grauleiter vom Nullpunkt bis zum Weiss hin einzuordnen sind.

Das unbunte Grau expliziert die Form und ist somit kompositionswertig gesetzt. Vergleichbar der Konstruktion des Kaleidoskops, wo Dreieck und Winkelspiegel den Rahmen des Zusammenspiels der Teile bestimmen, fügen sich in Glarners Bild die ähnlichen und doch verschiedenen Farbformen zum Relational Painting.

Grau, speziell das unbunte Grau, wirkt in der Bildanlage gleichsam wie in Winkelspiegel. Verhält sich das unbunte Grau aktiv, indem es die Formwirkung der Farbformen beeinflusst, verhält sich das bunte Grau in der Wechselwirkung mit den Buntheiten passiv. Derselbe Grauton im Bild erscheint verschieden je nach benachbarter Buntheit ⁴. Das Grau lässt sich in der Eigenschaft als höchst relativer Farbwert beeinflussen und passt sich an. Blau aktiviert primär dessen "potentiellen" Buntgehalt. Die Lichtintensität ⁷ von Gelb strahlt ab. Grau absorbiert dieses abstrahlende Licht. Rot beeinflusst Grau sowohl in bezug auf die Helligkeit wie auch auf den latenten Buntgehalt.

Je nach der Qualität der jeweiligen Buntheit und der Stellungen dieser Farbformen im Bild reagieren die Grautöne in der Wechselwirkung auf die Buntheiten verschieden, denn sie sind ihrerseits abhängig von ihrer Qualität (Buntheitscharakter, Helligkeit) und ihrer Quantität und Lage im Bild.

Ist der latente Buntheitscharakter eines farbigen Grau mit der benachbarten Farbform identisch, das heisst, ruht ein bläuliches Grau neben Blau, wirkt dieses Grau blauer als derselbe Grauton, der im Bild neben Gelb erscheint. Daher passt sich die Lichtintensität dieses bläulichen Grautones der Lichtintensität dieser Buntheit an.

Wo derselbe Grauton erscheint, relativiert er sich sogleich. Ein noch hellerer Grauton als der eben erwähnte, der im Bild wiederum neben einer blauen und gelben Farbform liegt, reagiert analog bis zu dem Moment, wo dessen Buntgehalt nicht mehr vorhanden ist und dieses hellere Grau sich nun der Lichtintensität beziehungsweise der Helligkeit von Blau anpasst-

Gleichzeitig wirkt Rot im Bild. Rot mit seinem intensiven Buntgehalt steht vermittelnd zwischen den Komplementärkontrasten von Gelb und Blau, das heisst, es verändert die Wirkung von Grau gleichermassen in bezug

auf die Helligkeit wie auf den Buntheitscharakter. Rot steigert im hellen Grau die Intensität zur Buntheit, es durchkreuzt also die Wirkung von Gelb und widerspricht derjenigen von Blau. Das helle Grau relativiert sich in der Wirkung nochmals. Umgekehrt wirkt Rot auf das bläuliche Grau.

Grau - in all seinen Abstufungen - vermittelt zwischen den Buntheiten, indem es sich in allen Richtungen optisch simultan anpasst und sich zugleich als Farbwert relativiert, beziehungsweise die Erscheinungen der Buntheiten zueinander relativiert. Die Mittlerfunktion von Grau ist eine fliessende, da die subtil abgestuften Grautöne immer wieder neue Differenzierungen erfinden und dadurch Uebergänge herstellen.

Glarner trägt entsprechend der Ausrichtung der Farbform im Bild die Farbe horizontal oder vertikal auf; ebenso verläuft der Pinselduktus horizontal oder vertikal und bricht entsprechend das Licht, das auf das Bild fällt ⁶ verschieden: deshalb variiert jeder Grauton nochmals um Nuancen.

Grau als die Farbe des Allgemeinen bildet zu der Individualität der Buntheiten die permanent relativierende Basis, bestimmt dadurch das Gegenseitig aufeinander

Verweisen der Farbformen und hebt in dieser Funktion zugleich dieses Relativieren im Bildganzen auf, indem es sich selbst als eindeutig fixierbarer Farbwert entzieht. Im schwebenden grauen Gleichgewicht fügen sich die Buntheiten zur Einheit des Bildes.

A n m e r k u n g e n

1. Albers unterscheidet in der Wechselwirkung der Farben zueinander zwischen beeinflussender und beeinflusster Farbe. Albers, Hans. - Interaction of Color. - Köln: DuMont, (1970), S.34.
2. Strauss, 1983, S. 19
3. Strauss, 1983, S.17. - Das Erkennen der Urqualitäten des Farbphänomens beruht auf der Buntheit und der Helligkeit."Unter dem Begriff Buntheit pflegt man seit W.Ostwald alle die Farben zusammenzufassen, die durch eine besondere Ausgeprägtheit ihres spezifisch farbigen Gehalts eindeutig gekennzeichnet sind, im Gegensatz zu solchen, die diese Eigenschaft nicht besitzen, den sog. unbunten oder neutralen. Die Buntfarben sind exemplarisch vertreten durch die drei nicht durch Mischung erzeugbaren 'Primärqualitäten' Rot, Gelb und Blau mit ihren Verbindungen Orange, Grün und Violett, wie sie sich in allen gebräuchlichen Farbkreisen und Farbmodellen in verschiedener Weise zusammengestellt finden."
4. Strauss, 1983, S. 19 "Nicht nur, dass alle Buntwerte in dem Masse, wie sie gebrochen werden, an Buntkraft verlieren und sich dadurch der Neutralität der unbunten Farben nähern, sondern diese selbst können umgekehrt, schon 'von Natur aus' nach der Buntheit hin tendieren. Vor allem die letztere Neigung gründet in seiner Eigenschaft der Farbe, die man als ihre 'Intension' bezeichnet, das heisst einem ausgesprochenen Wirkungswillen der sich bei der Buntfarbe in einer entschiedenen Tendenz zur Selbstbestätigung des Eigenwertes äussert, bei der unbunten im Bestreben, durch Annähern an eine ihr nahestehende Buntheit, sich selbst zu einer solchen hin noch weiter auszugestalten. Diese letztere Tendenz lässt sich unter bestimmten Vorbedingungen besonders deutlich bei den Farben der Graureihe erkennen."
5. Matile, Heinz.-Die Farbenlehre Philipp Otto Runge.- (Zweite und verbesserte Auflage.-München:Mäander Kunstverlag, 1979, S.155.
6. Matile, 1979, S.177.

- 7 Strauss, 1983, S. 21 zum Begriff der Eigenhelligkeit der Farbe: "Ihm liegt die visuelle Erfahrung zugrunde, dass jeder Farbe eine bestimmte Helligkeit zukommt, die ihr nicht durch ein von aussen auftretendes Licht erst verliehen wird, sondern ihr selbst innewohnt, mit ihr also phänomenal schon gegeben ist. Das naive, noch nicht geschulte Auge, das an der vereinzelter Farbe zunächst allein ihre Buntkomponente wahrzunehmen pflegt, erkennt in der Regel diese 'innere Helle' nicht spontan, sondern erst in simultaner Sicht beim Vergleich mit helleren oder dunkleren Stufen ihrer eigenen oder auch einer anderen Skala, von welchen sie sich merklich abhebt." -
Albers benennt das Begriffspaar Buntheit und Eigenhelligkeit einer Farbe mit Farbtintensität und Lichtintensität. Albers, 1970, S.63.
- 8 Das Standortlicht hat in der Wirkung des Gesamtbildes keinen Einfluss auf das Bildlicht. Dieses formuliert sich aus der Summe der Eigenhelligkeiten der Buntheiten und wird bei hohem Weissanteil im Bild von diesem getragen. Siehe Weiss.

1. Das Weiss im Bild von Glarner

Grau verdrängt nach Painting White 1945 (S.128/I/3) immer mehr den weissen Bildgrund, bis es im Tondo Nr.60 1963-65 (S.138/I/3) das Bild dominiert.

Für Mondrian stellte die weisse plane Bildfläche die einzigmögliche Erscheinungsform des Universellen dar. "Erst durch exakte Gestaltung von ausgewogenen Farbbeziehungen wird die Farbe beherrscht und kann das Universelle in Bestimmtheit auftreten." ¹ Aus solcher Ueberzeugung setzt Mondrian Weiss als absoluten Wert ins Bild, gliedert also die weisse Bildebene nach Farb- und Massverhältnissen, die sich proportional im Gleichgewicht halten und so "das Absolute in der Relativität von Zeit und Raum zur Erscheinung bringen." ²

Die weisse Bildebene hat Glarner folgerichtig aus dem Motiv "Staffelei mit Leinwand" entwickelt (siehe Kap. V. 2); unter dem Einfluss von Mondrian entdeckt er, wie das Bild Painting White belegt, die Bedeutung des weissen Bildgrundes.

Zwar kann bei Glarner das Grau das Weiss aus Painting White 1945 zurückdrängen, dessen Absolutheitscharakter bleibt jedoch. Weiss behauptet sich als die Farbe der planaren Bildebene und bildet die zweidimensionale Basis

der "farbräumlichen" Orientierung der Farbformen. Durch seine Lichtintensität steigert Weiss optisch den Buntheitsgrad der Buntfarben Rot, Blau und Gelb; diese reagieren entsprechend ihren Eigenhelligkeiten und treten hervor oder zurück. Weiss beeinflusst zugleich die Hell-/Dunkeltonalitäten von Grau. Es erzeugt für den Bildbetrachter den Eindruck von Licht.

Seuphor beschreibt diesen Eindruck in einem Brief ³ an Glarner vom 14. Dezember 1949: "Le Tondo a passé sa première nuit chez moi. D'est tout merveilleux de le voir s'éclairer peu à peu au petit jour." ⁴

Das Bildlicht ⁵ setzt sich aus den Eigenhelligkeiten der Buntheiten zusammen und wird gesteigert von der Intensität von Weiss. Dieses Bildlicht wird im Verlauf der Jahre durch den grösseren Grauanteil im Bild partiell gestört, da Grau einen bedingt "luminösen Wert" besitzt.

Strauss erklärt es so:

"Ein luminös-lichthafter Eindruck der Farbe wird immer da bestehen, wo sie sich im Zustand innerer Angespanntheit, als Medium des Dunkels im Zustand innerer Gelöstheit befindet. Erst aus dem Spannungszustand des Glänzens, Strahlens, Leuchtens, Glühens kann luminöses Bildlicht hervorgehen. Die luminöse Farbe muss erregbar, noch über ihre zuständige Buntheit hinaus steigerungsfähig wirken bis zu reinem, 'scheinendem' Licht, die dunkle entsprechend auflösbar in reines Dunkel. Sie muss labilen, transitorischen Charakter haben, im Gegensatz zum 'statischen' Charakter der einfach-hellen (einfach-dunklen) Farbe." ⁶

Diese Eigenschaft von Grau bewirkt ein Entgrenzen der Farbe, beziehungsweise der grauen Farbformen. Die Entgrenzung betont die Form der roten, blauen und gelben Farbformen und fördert optisch, von Weiss unterstützt, das räumliche Auffächern der Farbformen der Buntheiten, die, der Eigenhelligkeit gehorchend, auf der durch die weissen Farbformen suggerierten Bildebene hervortreten und zurücktreten.

Solche "farbräumliche" Suggestivebenen füllen die verschiedenen, durch ihre Formentgrenzung miteinander verschmelzenden Grauabstufungen aus. Doch diese optischen Farbtiefenwirkungen werden im Moment, da sie erscheinen, wiederum zerstört. Das aus den Eigenhelligkeiten der Buntheiten zusammengesetzte Bildlicht dominiert; der Absolutheitscharakter von Weiss garantiert in der planen Bildebene die Einheit des Bildes.

Die transitorische Eigenschaft von Grau hat zur Folge, dass Grau zwar quantitativ im Bild dominieren kann, dieses jedoch nicht optisch beherrscht. Grau verhält sich damit umgekehrt zu Weiss. Obschon Weiss oft einen quantitativ geringen Anteil am Bild hat, dominiert es in seiner Funktion, die bunten Farbformen auf die Bildebene zurückzuweisen.

Schwarz fügt sich als dunkelster Farbwert ins Bildganze ein und wirkt durch die Eigenschaft der Farbe als Gewicht ⁷. Schwarz stabilisiert somit die räumliche Ausrichtung, betont die Rahmenparallelität im rechteckigen Bild oder hebt die Horizontale beziehungsweise die Vertikale des kartesischen RASTers im Rundbild hervor.

Betrachtet man die Farbgebung vom Standpunkt der Entwicklung Glarners, ergäbe sich folgende Zuordnung: Weiss bedeutet die plane Bildebene, indem weisse Farbformen die orientierende Funktion des einstigen dreidimensionalen Innenraumes übernehmen; Grau entspräche der Dreidimensionalität des Raumeindrucks, so wie die Buntheiten diesen gliedern und erkennbar machen; Schwarz repräsentiert die räumliche das heisst rationale Ausrichtung.

Eine solche Zuordnung dürfte erklären, weshalb die vier Fixpunkte, die jeder Tondo aufweist, entweder weiss, grau oder schwarz sind, niemals jedoch bunt.

A n m e r k u n g e n

1. Mondrian, Piet.-Die neue Gestaltung, 1918.-Zit. aus: De Stijl, Schriften und Manifeste.-Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1984,S.80.
- 2 a.a.O. S.68.
- 3 Im gesamten Briefwechsel von Seuphor mit Glarner ist dies die einzige Stelle, wo sich Seuphor zu Glarners Arbeit äussert; es handelt sich um den Tondo Nr.10 1950 (nicht 1949 wie Staber,1976 angibt). (S. 129/III/2)
- 4 Brief im Nachlass Kunsthaus Zürich.
- 5 Zum Bildlicht siehe: STrauss, 1983,S.22 und ff.
- 6 Strauss, 1983, S. 23.
- 7 Strauss, 1983, S. 22 "...da das 'Gewicht' einer Farbe weitgehend von ihrem Helligkeitsgrad abhängt: sie wirkt umso leichter, je heller sie ist."

XI. VARIATION ALS THEMA

Das Relational Painting ist die Bildinvention von Glarner. In diesem thematisiert er die gegenseitige Bezogenheit der Farbformen. Diese Bezogenheit gestaltet er als farbformale Wechselwirkung. Jede Farbform bindet er sowohl als Folge der Bildstrukturierung als auch als Folge des gestalteten "Simultankontrastes" der Farben gleichwertig ins Bildgefüge. Jede Farbform bezieht sich von daher simultan auf alle andern Farbformen sowie auf deren Gesamtheit, das Bild. Ein solches Verhalten kommt einer Relativierung ihrer Erscheinungsweise gleich. Mit einer konstant bleibenden Bildsprache variiert Glarner die Erscheinungsweise der Farbformen und verdichtet die Bezogenheit der Farbformen im Laufe der Jahre immer enger.

Die Art und Weise, in der Glarner in seinen Anfängen den Innenraum abbildet, lässt bereits das Thema erkennen, das seine spätere Malerei als Leitmotiv nimmt. In seinen Interieurbildern setzt sich Glarner mit der Raum- und Dingerscheinung auseinander und befragt sie auf ihre gegenseitige Beziehung. In diesem Sinne gibt es für Glarner weder den Raum noch den Gegenstand als isolierten Komplex: vielmehr begreift er sie in ihrem

Verhältnis. Das eine erkennt er durch das andere. Die jeweilige Abhängigkeit des einen vom anderen führt Glarner über das Motiv der Staffelei (als Ausdruck der Malerei schlechthin) zur Kunst einer reinen Form- und Farbbeziehung. Das Verhältnis von Gegenstand und Raum erlebt er vor allem unter dem Aspekt der Raumgliederung. Auf dem weissen Bildgrund verlieren das Element des Raumes und das Element des Motives die eindeutige Bestimmung; sie erfüllen dieselbe raumgliedernde Funktion, differieren jedoch in ihrer Erscheinungsweise.

Im Zusammenfügen der Elemente erzielt Glarner eine Strukturierung der Bildebene. Der geschlossene Raum der "Interieurbilder" definiert den Erscheinungsort der Dinge; in einem weiteren Schritt vermittelt das Fenster oder die Türe als Element der Öffnung dem Raum eine Ausweitung. Diese Ausweitung des Raumes schlägt sich in den späteren Bildern als offener und undefinierter weisser Bildgrund nieder. Mit der Strukturierung der Bildebene, die aus der Durchfelderung resultiert, kommt Glarner zum allgemein verbindlichen Orientierungsraster des kartesischen Netzes. Durch diese Abstraktion erreicht er eine Objektivierung der Sichtweise. Damit wird es ihm möglich, Wahrnehmung

als Ausdruck der Wechselwirkung zweier Raumsysteme zu erkennen. Er führt als Gegenstück zum rechteckigen Bildformat das Rundbild ein.

Glarners Vorstellung vom Bild erfüllt sich im Tondo und im rechteckigen Bildformat. Dieser Dualismus definiert sich als eine Vielheit von Keilformen, die jeweils in der Gegenrichtung waagrecht und senkrecht nebeneinander geschichtet sind. Durch ihre Schrägen enthalten die Keilflächen das Moment des Dynamischen: Das Bild ist die Summe von solchen Momenten.

Der graue Zwischensatz bringt die Dynamik der späteren Bilder als "farbraumliche" Energie in Erscheinung. Die Bewegung verläuft nicht kontinuierlich in einer Richtung; vielmehr muss sie der mitschöpferische Akt des Betrachters aus dem kompakten Verband der Formen freisetzen. Sie ist somit Ergebnis der subjektiven Wahrnehmung. Da die Dynamik nicht gerichtet ist, suggeriert der Farbraum keine illusionäre Tiefe, sondern trifft als verbindende und vereinheitlichende Kraft über die ganze Bildfläche in Erscheinung.

Allerdings bestehen Unterschiede zwischen Tondo und rechteckigem Bildformat, was die Anlage der Dynamik

betrifft. In beiden Bildformaten erscheinen Staffellungen, die als Konzentrationen von Farbformen und Bewegung einander innerhalb des Bildes antworten: die partiell gerichtete Bewegung, die sich in den einzelnen Staffellungen äussert, hebt sich in diesem Korrespondenzsystem auf. Indem Glarner solche Staffellungen variiert, erzielt er unterschiedliche Wirkungen von Bild zu Bild.

Die ungerichtete, nach allen Seiten hin mögliche Bewegung antwortet dem Kreis als konzentrischem System. Sie stimmt nicht mit dem Charakter des rechteckigen Bildformates überein. Grau in seiner alles verbindenden Qualität antwortet den Raumvorstellungen des konzentrischen Kreises. Grau als Farbe dieser Raumvorstellung verbindet das rechteckige Bildformat mit dem Tondo. Im rechteckigen Format ist die Bewegung nicht aufgehoben wie im Rund des Tondo; sie kreist nicht, sie steht gleichsam. Das Bild unterwirft sich der Freiheit des interpretierenden Betrachters: Die Subjektivität der Wahrnehmung ist somit das Thema der Bilder.

Aus dem Interieurbild hat Glarner die Erkenntnis gewonnen, dass weder Raum noch Gegenstand für sich bestehen,

das heisst, er ist durch sie zur Erkenntnis der Dualität als Gesetz gelangt. Die Dualität der Bezüge vervielfältigt Glarner durch das Referenzsystem; das Gleiche erscheint also in allen an einem solchen Bildkonzept möglichen Facettierungen. Die Subjektivität der Erscheinungsweisen wird aufgefangen durch die Strenge des Ordnungsprinzips. Damit ist die Variation der subjektiven Wahrnehmung wie die Variation des objektiven gestalterischen Vokabulars das Thema von Glarners Relational Painting.

XII. MONDRIAN UND GLARNER

"Es ist müssig, Spekulationen darüber anzustellen, wer wen beeinflusst habe. Mondrian und Glarner standen in diesen New Yorker Jahren als ihre Lebensbahnen sich trafen, in einem engen Arbeitskontakt."¹

Wie aus unseren Darlegungen hervorgeht, erweis en sich diese Behauptungen als nicht richtig. Das Verhältnis zwischen den beiden Künstlern ist ein ungleiches; Mondrian ist ohne Glarner denkbar, Glarner ist ohne Mondrian nicht möglich. Mondrian kommt aus einer langen kunsthistorischen Tradition, die über den Kubismus, Cézanne sowie über den Impressionismus, den Jugendstil und Symbolismus zurück bis zu den Niederländern des 17. Jahrhunderts reicht.

Glarner hingegen entstammt als Künstler gleichsam einem Leerraum. "Vantongerloo remarked to Glarner: 'We all saw it from Cubism, but you came from a different place'." ²

Zwar war Glarner in Paris und hat dort die Künstler in den 1920er und 1930er Jahren persönlich kennengelernt; doch verschloss er sich diesen Künstlern in seinem Werk; in diesem blieb er der in sich gekehrte Introvertierte.³

Diese individualistische Haltung findet ihren

Niederschlag folgerichtig in seinem Werk.

Mondrian gestaltet in seiner Kunst objektive Gesetzmässigkeiten. Glarner hingegen thematisiert seine subjektive Befindlichkeit. Mondrian entwickelt den Gedanken der Quantitäts-Qualitätsoptimierung als objektives Verhältnis gleichgewichtiger Mass- und Farbbeziehungen in seiner Malerei und äussert sich dazu auch in seinem theoretischen Schrifttum. "Wenn die Neue Gestaltung durch die Komposition dualistisch ist, so ist auch die Komposition dualistisch. Durch den Rhythmus - den die Farb- und Massverhältnisse trotz aller wechselseitigen Störungen und Ausgleiche doch bilden - wird die Komposition zum Ausdruck des Subjektiven, des Individuellen, während sie durch die Proportionen von Mass- und Farbwerten, durch die ständigen Kontraste der Gestaltungsmittel selber, das Universale zum Ausdruck bringen kann. (...) Durch die Exaktheit, mit der diese Gesetze der Harmonie in der Neuen Gestaltung dargestellt werden, lässt sich die grösstmögliche Verinnerlichung erreichen. Auch die alte Malerei stützte sich zwar auf diese Gesetze, sie kamen in ihr aber nicht zur klaren Gestaltung." ⁴ - Durch eine solche Bildvorstellung konnte Mondrian auch schulbildend wirken.

Glarners schriftlichen Aeusserungen - sie wurden von aussen an ihn herangetragen (siehe Kap. IV, 1) - befassen sich mit der individuellen Standortfrage und entsprechen so wie seine Malerei seiner individualistischen Haltung.

Vergleicht man die Entwicklung der beiden Werke, wird deutlich, dass Mondrian sich von Beginn an auf die Waagrechte und die Senkrechte als die bildbestimmenden Elemente konzentriert. Bei Glarner spielt von Anfang an das Problem des Raumes die dominierende Rolle; die Auseinandersetzung mit dem Raum bestimmt sein Werk. Dieses ist dadurch in seiner Motivwahl so schmal, wie umgekehrt Mondrians Oeuvre durch seine Motivfülle umso breiter ist.

Mondrian erkennt das Gesetzmässige unabhängig vom Motiv. Glarner, der Introvertierte, findet seinen Einstieg folgerichtig über das Interieur. Mondrian kennzeichnet sich als der Analytiker ab, während sich Glarner als Erlebnismensch erfüllt.

In diesem Zusammenhang betont die Literatur immer wieder Glarners malerischen Grundzug als Gegensatz zu

Mondrians Malerei. Gerade die einhergehende Untersuchung zeigt hingegen die Fähigkeit Mondrians zum malerischen Denken. Erkennbar wird auch diese Eigenschaft in der Ueberführung der geometrisch-mechanischen Flächenteilung 1920/21 in eine Komposition als bildfeldorganisierende Anordnung.⁵

Bezeichnenderweise beharrt Mondrian auf der Bezeichnung seiner Bilder als Kompositionen. Je komplexer Mondrian die Bildordnung gestaltet, umso mehr entlehnt er die Bildtitel aus Alltag und Wirklichkeit: Trafalgar Square, Place de la Concorde, Broadway Boogie Woogie. Diese Art der Titelgebung übernimmt Glarner (siehe Kap. VI,3 Das Relational Painting), allerdings in einem assoziativ illustrativen Sinne; darin bekennt sich Glarner zum künstlerischen Prinzip der Wahrnehmung. Mit "Relational Painting" kommt Glarner seinem Verlangen nach Objektivierung nach- was der Entdeckung des kartesischen Gesetzes entspricht.

Mondrian gründet tiefer, indem er auf die innere objektive Struktur von Platz (Rechteck) und Musikstück verweist und damit deutlich macht, dass objektive Gesetzmässigkeiten die Welt der Phänomene bestimmen. Das Gesetzmässige ist zugleich die bildgestaltende Kraft, weshalb die Bilder von Mondrian auf einen

Rahmen verzichten - und weshalb sie über Eck gestellt werden können. Das Bild bestätigt sich als geschlossene Einheit selbst dort, wo Mondrian mit der ergänzenden Phantasie des Betrachters rechnet.⁶

Glärners Bilder fordern den Rahmen⁷: als Klammer seiner subjektiven Innenwelt, da das Bild in seinem Format beliebig veränderbar wirkt. Darin manifestiert sich der dekorative Aspekt seiner Malerei. Dieser Aspekt erlaubte dem Künstler auch grossflächiges dekoratives Arbeiten (Wandmalereien: Time and Life Building, Gerichtsgebäude in Albany, Rockefeller Esszimmer).

Dem Prinzip der Variationen folgen beide Maler. Mondrian variiert das Gesetzmässige, Glarner variiert die subjektive Befindlichkeit. Gerade deshalb hat er ein Motiv wie die Equerre als Korrektiv seiner individualistischen Haltung ausgesucht. Das Vokabular von Glarner erscheint aus solcher Sicht eine Disziplinierung seiner Gefühlswelt. Diese Gefühlswelt erobert sich eine immer grössere Präsenz in seinen Bildern. Grau wird zur bildkonstituierenden Farbe.

Gerade die Farbgebung offenbart den markanten

Unterschied zwischen Glarner und Mondrian. Mondrian gebraucht das Grau als Ausgleichsfarbe zur Verhinderung der individuellen Wirkung der Primärfarben, und zwar bis zum Zeitpunkt seines malerischen Bildprinzips.⁸ Glarner hingegen differenziert das Grau, um die individuelle Erscheinung zu fördern und bleibt diesem Prinzip treu sein ganzes künstlerisches Oeuvre hindurch. Mondrian als der intellektuelle Maler folgt seiner Farbtheorie.

"In der Frühzeit der modernen Kunst kennzeichnet sich die Malerei durch die betonte Darstellung der Linie (Kontur) - wie bei van Gogh - und das flächige Ausbreiten der Farbe - wie bei Cézanne. Als sich später Farbe als Farbe und Form als Form an sich manifestierten (Kubismus usw.), erhielt die Farbe eine noch grössere Bestimmtheit. Aus der exakten Formdarstellung, aus dieser Konsequenz der Farbpräzisierung ging durch den Bruch mit der Form die vollkommene Bestimmtheit der Farbe hervor. Durch den Bruch mit der Form (Kontur) wurde die Farbe nicht ungenau oder zerfliessend, sondern entstand ihre wesentliche Bestimmtheit: die Bestimmtheit der rechteckigen Fläche. - So wurde die Farbe zum Darstellungsmittel für abstrakt-reale Gestaltung, da die Form (das Konkrete) in der Farbe aufgehoben und die Farbe vom Natürlichen befreit wurde"⁹

"Das universale Wesen der Farbe verwirklicht sich in der Neuen Gestaltung nicht allein dadurch, dass das Universale in der Farbe als Farbe selbst gesucht wird, sondern auch dadurch, dass die Farben untereinander durch Gleichgewichtsbeziehungen zur Einheit geführt werden. So wird das besondere jeder Farbe an sich zunichte gemacht, die einzelne Farbe wird durch die Beziehung zu anderen beherrscht."¹⁰

So fügt sich Mondrian als Maler und Theoretiker immer

wieder in die Kontinuität der Kunstgeschichte ein.
Glarner hingegen erscheint gleichsam als graue Figur in einer grauen Zwischenzone der Kunstgeschichte.

A n m e r k u n g e n

- 1 Staber, 1976, S. 44
- 2 Ashton, 1963, S. 50
- 3 Asthon, 1963, S. 50. - "At the time of his first exhibition in Paris 1928, two of Glarner's older acquaintances, Héliion and van Doesburg, visited the gallery together. "But this is an abstract painter!" Héliion exclaimed. Van Doesburg wisely countered, "Don't push him." - Doesburg erkannte die Eigengesetzlichkeit der Entwicklung von Glarner.
- 4 Mondrian, 1918, zit. aus: De Stijl, 1948, S. 84 ff
- 5 Weyergraf, 1979, S. 29
- 6 z.B. in "Komposition mit gelber Linie", Abb. in: Ottolenghi, 1974, Nr. 410.
- 7 Folgerichtig hat Glarner vor allem bei den Tondi die Rahmen fest am Bild montiert.
- 8 Weyergraf, 1979, zu New York City und Broadway Boogie Woogie, S. 18 und 19, S. 29.
- 9 Mondrian, 1918, zit. aus: De Stijl, 1984, S. 83 und f.
- 10 Mondrian, 1918, zit. aus: De Stijl, 1984, S. 79.

XIII. EXKURS: DER TONDO, ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHER GRUNDRISS

Das Rundbild, der Tondo, stellt eine Sonderform des Tafelbildes dar. Die Auseinandersetzung mit der runden Bildform ist zeitlich und örtlich begrenzt; sie konzentriert sich auf die zweite Hälfte des Quattrocento in Florenz und weist den Tondo als spezifische Schöpfung der florentinischen Renaissance aus.

Moritz Hauptmann führt in seiner grundlegenden und bis heute einzigen Studie¹ den Tondo auf das antike Medaillon und die christliche Glorie² zurück. Die Vorbereitung zur Entstehung des Tondos sieht er in der Architektur von Brunelleschi; in der Art, wie dieser den Gesamtraum analog der Wandgliederung als Summierung von selbstständigen Einzelräumen beziehungsweise Einzelgliedern definiert sowie in der Vorliebe des Architekten für das Thema des Kreises in all seinen architektonischen Umsetzungen, sei es als Grundriss, als Kuppel, Bogen, Arkade oder Medaillon.

"Brunelleschi setzt seine Medaillons in stark profilierte von Gesims und Bogenprofilen abgesetzte Rahmen."³ Der optischen Absetzung folgt die Herauslösung der plastischen Rundform aus dem architektonischen Verband. Diese Isolierung führt zur Verselbständigung der Rundform, das heisst zum Tondo. Die Entstehung des Tondos belegt die in dieser Zeit allgemeine Tendenz zum autonomen Tafelbild. Durch die

Entdeckung und Anwendung der zentralperspektivischen Komposition in der Frührenaissance fallen die Grenzen der dargestellten Bildwelt mit derer des Rahmens zusammen; damit sind die Bedingungen zum autonomen Tafelbild bereits in der Wandmalerei "Trinità" von Masaccio prinzipiell erfüllt.

Die Entstehung des autonomen Tafelbildes vollzieht sich schrittweise; in der Ausformung zum Tondo verdeutlicht sie sich geradezu exemplarisch, vor allem unter dem Aspekt der neu gewonnenen Mobilität des Bildes. " Das Bild wird zum beweglichen Kunstgegenstand, und diese Befreiung von Ort und Zeit drückt sich am radikalsten in der Tondoform aus." ⁴

Das runde Bildformat tritt ausserhalb von Florenz nur vereinzelt auf und formt sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum manieristischen Ovalbild um.

Der Barock verwendet die wiederum vermehrt erscheinenden Rundbilder, meist in Kombination mit Quer- und Hochovalen und bindet sie in seinem Verständnis als Gesamtkunstwerk in einen grossen architektonischen, meist dekorativen Zusammenhang ein; damit deutet er das Rundbild nicht als selbständige Bildform. ⁵

Bezeichnenderweise thematisiert der Klassizismus im Rahmen der Wiederbelebung des klassischen Kanons von Antike und Renaissance den Tondo erneut und bestätigt ihn als einen

Darstellungsmodus des zentrierten Weltbildes.

Die Wandlung des Bildbegriffes und die Prägung eines neuen Bildtypus durch die Renaissance lassen sich in ihrer tiefgreifenden Wirkung mit der Wende zur Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts vergleichen, als der Kubismus ⁶ das ovale Bildformat thematisierte.

Entdeckt und erarbeitet die Renaissance die zentralperspektivische Darstellungsform, versucht der Kubismus diese aufzuheben; anstelle des objektiv messbaren Raum-/Zeitkontinuums will er das subjektive Raum-/Zeiterlebnis im objektiven messbaren Raum-/Zeitkontinuum zur Darstellung bringen. Indem er denselben Gegenstand gleichzeitig und aus den verschiedensten Ansichten erfasst, verlagert sich das Erkennen dieses Gegenstandes in die Erfahrung des Bildbetrachters, der, geleitet von seinem Vorwissen und damit von seinem Erinnerungsbild des Gegenstandes, diesen im Akt des Betrachtens zusammensetzt. Das einstige dargestellte Raum-/Zeitkontinuum verschiebt sich in das subjektive, nicht messbare Zeiterlebnis des Betrachters, wobei der reale Raum dem 'geistigen' Raum des Erinnerungsbildes die Referenz erweist. ⁷

Die kubistische Darstellungsweise enthebt sich der Wertung des Gegenstandes, sie entwertet somit den Abbildbezug;

Formen, geometrische Formenfragmente, abstrakte Form -
 figurationen gewinnen als gestaltete Formkomplexe eine eigen-
 wertige Existenz: die gestalterische Formerfassung wird zur
 primären Bildaussage. Die Verschiebung vom dargestellten
 Gegenstand zur dargestellten reinen Form wirft die Frage
 nach dem formalen Verhältnis von Binnengestaltung und Bild-
 format auf. Auf diese gestalterische Verknüpfung antwortet
 das ovale Bildformat, spiegelt es als Ganzheit doch die
 ovalen Formfragmente, die auf die Umrissse von Tischplatte
 und Gitarre zurückgeführt werden können.

Zugleich entspricht das ovale Bildformat als Abwandlung
 der runden Bildform der Ueberführung des ehemals dreidimensional
 begriffenen Raumes in die plane Bildebene; der objektiv
 messbare Raum weicht dem subjektiven 'geistigen' Raum.
 Im ovalen Bild des Kubismus findet die Ablösung vom
 kon-zentrischen objektiven Weltbild der Renaissance zum
 subjektiven, zentrierten Rundbild des 20. Jahrhunderts seine
 Gestaltung.

Zur gleichen Zeit, da sich der Kubismus mit dem Ovalbild
 befasst, vollzieht Mondrian (1913 bis 1917) in der ovalen
 Umrissform, die er dem rechteckigen Bildformat einschreibt,
 den letzten Abstraktionsschritt zur horizontal vertikalen
 Bildanlage. Die einstigen Themen wie Baum, Fassade, Ingwer-
 topf, Mole und Ozean, reduziert er auf den ihnen gemeinsamen

Nenner von waagrechten und senkrechten Elementen⁸. Dieser Prozess der Konzentration auf eine gleichwertige Bildstrukturierung führt ihn zur ovalen Begrenzung mit ihrer Eigenschaft der Symmetrie; diese ermöglicht die Spiegelung der je gegenhälftigen Bildanlagen und gewährt damit eine gleichwertige Strukturierung der Komposition; anstelle des empirisch Erfahrbaren erhebt er also das rein Bildnerische zum Gesetz.

Durch solch ständiges Fragen nach objektiven Massverhältnissen verlässt Mondrian die subjektive Zentriertheit; folgerichtig erhebt er weder das Oval noch das Rund, beide Ausdruck subjektbezogener Betrachtung, zum Bildformat. Es ist seine Ueberzeugung von der Autonomie des Bildes, die Mondrian das Bild über Eck⁹ stellen lässt; auf das durch den Kubismus aufgebrochene Raum-/Zeitkontinuum gibt er auf diese Weise eine höchst pointierte, in der Kunstgeschichte singuläre Antwort (vergleiche S. 78 und ff.),

Auch Glarner empfindet das aufgebrochene Raum-/Zeitkontinuum; im Unterschied zu Mondrian formalisiert er hingegen seine Empfindung im Tondo. Im Rundbild erkennt er die Möglichkeit, seiner subjektivistischen Wahrnehmung Ausdruck zugeben.

A n m e r k u n g e n

- 1 Hauptmann, Moritz. - Der Tondo: Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei. - Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1936. Ergänzend zum Thema siehe Arnheim, 1983, der in seinem Buch "Die Macht der Mitte" sich mit den Kompositionsfragen, die sich aus dem Format ergeben, beschäftigt.

- 2 Hauptmann, 1936, S.11 und ff.

- 3 Hauptmann, 1936, S. 32.f.

- 4 Arnheim, 1983, S. 123.

- 5 Hauptmann, 1936, S. 92 und ff.

- 6 Der Kubismus bleibt ein, bis heute in der kunstwissenschaftlichen Forschung ungelöstes Phänomen. Ich greife Aspekte des Kubismus auf, die für die hier erörterte Frage des Formates vom Belang sind.
Dabei verweise ich auf den Ausstellungskatalog "Zeichnungen und Collagen des Kubismus", der 1979 in Bielefeld erschien.

- 7 Siehe zu diesem Komplex im Speziellen die Aufsätze von Bernhard Kerber und Gundolf Winter im Katalog von Bielefeld 1979, S. 315 bis 363, sowie : Dittmann, Lorenz. - Die Willensform im Kubismus. - In: Argo, Festschrift für Kurt Badt.-Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1970, S. 401 - 415. Dittmann, Lorenz. - Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. - In: Neue Hefte für Philosophie; 18/19. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980, S. 135-150. Eco, Umberto. - Das offene Kunstwerk. - Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, (1977), S. 154 und ff. Raphael, Max. - Von Monet zu Picasso: Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei / Herausgegeben von Klaus Binder. - Frankfurt: Quimram Verlag, (1983), S.177 und ff.

- 8 Ottolenghi, 1974, S. 102 -106.

- 9 Mondrian: the Diamond compositions: National Gallery of Art, Washington, 1979.

XIV. ZU DEN ABKUERZUNGEN

Der schriftliche Nachlass von Fritz Glarner ist noch nicht numeriert, deshalb kann der Text auch keine Nachlassnummern vermerken. Diese sollen zu einem späteren Zeitpunkt übertragen werden.*

Die Gemälde sind zitiert nach dem Oeuvrekatalog von Margit Staber, und zwar in folgender Reihenfolge: 1. Seite, 2. waagrechte Reihe, 3. senkrechte Reihe.

Gemälde, die der Oeuvrekatalog nicht aufführt, tragen die Inventarnummer des Kunsthauses Zürich.

Ebenso sind die Zeichnungen mit den Inventarnummern vermerkt, gegebenenfalls mit Hinweis auf Abbildungen im Sammlungsheft "Fritz Glarner" des Kunsthauses Zürich. Zitiert wird dieses Sammlungsheft nach der Autorin Dagmar Hnikova.

*Ein finanzieller Engpass des Kunsthauses Zürich hat die Numerierungsarbeit auf unbestimmte Zeit verschoben. Ebenso unbestimmt steht es mit der Uebersarbeitung des Oeuvrekataloges. Es ist zu hoffen, dass gleichwohl in absehbarer Zeit die Projekte ihre Verwirklichung finden, so dass das Thema Fritz Glarner als abgeschlossen betrachtet werden kann.

XV. AUSGEWAHLTE BIBLIOGRAPHIE

Abstraction, création, art non figuratif. - Nr. 1 (1932); 3 (1934)
- 5 (1936). - Paris, 1932; 1934-36.

Abstraction, création, art non figuratif. / Authorized reprint
edition complete in one volume; original issues 1-5; 1932-36. -
New York: Arno Press, (1968). - (Arno Series of Contemporary Art;
8).

Albers, Josef. - Interaction of color: Grundlegung einer Didaktik
des Sehens. - Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, (1970).

Albrecht, Hans Joachim. - Farbe als Sprache: Robert Delaunay,
Josef Albers, Richard Paul Lohse. - Köln: DuMont Schauberg, (1974).
- (DuMont Kunst-Taschenbücher, 7).

Arnheim, Rudolf. - Die Macht der Mitte: eine Kompositionslehre für
die bildenden Künste. - Köln: DuMont Buchverlag, (1983).

Ashton, Dore. - L'apport artistique des Etats-Unis. - In: Vingtiè-
me siècle. - NS 7 (1956) juin, S. 69-72. - Paris: Hazan, 1956.

Ashton, Dore. - Fritz Glarner. - In: Art International, 7 (1963)
No. 1, S. 48-54. - Zürich: Art International, 1963.

Bercken, Erich von den. - Ueber einige Grundprobleme der Geschich-
te des Kolorismus in der Malerei. - In: Münchner Jahrbuch der bil-
denden Kunst, Neue Folge Bd. V (1982), S. 311-326. - München:
Verlag Georg D.W. Callwey, 1928.

Bois, Yves-Alain. - Mondrian, draftman. - In: Art in America, 69 (1981) No. 8, S. 94-113. - New York: Art in America, 1981.

Der Grosse Brockhaus, Bd. 6. - Sechzehnte Auflage. - Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1955.

Castelman, Riva. - Fritz Glarner's Recollection. - In: Art International, 13 (1969) No. 9, S. 33-35. - Zürich: Art International, 1969.

Cézanne, Paul. - Briefe / Herausgegeben von John Rewald. - (Zweite deutschsprachige Ausgabe der französischen Originalausgabe von 1937). - Zürich: Diogenes Verlag, 1979.

Robert Delaunay. - Zur Malerei der reinen Farbe: Schriften von 1912 bis 1940 / Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Hajo Düchting. - (Originaltitel: Robert Delaunay: du cubisme à l'art abstrait). - München: Verlag Silke Schreiber, (1983).

Dittmann, Lorenz. - Die Willensform im Kubismus. - In: Argo, Festschrift für Kurt Badt, S. 401-415. - Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1970.

Dittmann, Lorenz. - Ueber das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei. - In: Festschrift Wolfgang Braunfels, S. 93-109. / Herausgegeben von Friedrich Piel und Jörg Träger. - Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, (1977).

Dittmann, Lorenz. - Ueberlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. - In: Neue Hefte für Philosophie; 18/19, S. 135-150. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.

De Stijl, Schriften und Manifeste. / Herausgegeben von Hagen Bächer und Herbert Letsch. - Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1984. (Gustav Kiepenheuer Bücherei, 44).

Eco, Umberto. - Das offene Kunstwerk. - Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, (1977).

Eco, Umberto. - Die ästhetische Botschaft. - In: Theorien der Kunst, S. 404-428 / Herausgegeben von Dieter Henrich und Wolfgang Iser. - Frankfurt: Suhrkamp Verlag, (1982).

Flexor, Sanson. - Quatro pintores abstratos de Nouva Iorque. - In: Habitat, Arquitetura e Artes no Brasil, No. 42 (1957) maio-junho, S. 28-31. - Sao Paulo: Habitat, 1957.

Francastel, Pierre. - La couleur dans la peinture contemporaine. - In: Problème de la couleur; exposé et discussions du Centre de Recherche de Psychologie comparative tenu à Paris des 18, 19, 20 mai 1954, S. 256-276. / Herausgegeben von Ignace Meyerson. - Paris: Bibliothèque générale de l'école pratique des hautes études, 1957.

Gehlen, Arnold. - Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei. - Frankfurt: Athenäum Verlag, (1960).

Gericke, Lothar und Klaus Schöne. - Das Phänomen Farbe: Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung. - (Zweite, erweiterte Auflage). - Berlin (Ost): Henschelverlag, 1973.

Glarner, Fritz. - Recollection 1964-68. - [Buch-Portofolio mit 14 Lithographien, einem Titelblatt, Vorwort und handgeschriebenen Texten des Künstlers. Alle Seiten von Hand signiert, numeriert und mit Prägestempel des Herausgebers versehen. Auf handgeschöpftem Angou-

mois-Papier mit Wasserzeichen: "Fritz Glarner". Exemplar: XIV/XXX.] / Herausgegeben: Universal Limited Art Editions, Est Islip, Long Island, New York, 1968.

Habasque, Guy. - Le contraste simultané des couleurs et son emploi en peinture depuis un siècle. - In: Problème de la couleur: exposé et discussions du Centre de Recherche de Psychologie comparative tenu à Paris des 18, 19, 20 mai 1954, S. 239-253. / Herausgegeben von Ignace Meyerson. - Paris: Bibliothèque générale de l'école pratique des hautes études, 1957.

Hauptmann, Moritz. - Der Tondo: Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei. - Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1936.

Heimendahl, Eckart. - Licht und Farbe: Ordnung und Funktion der Farbwelt. - Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1961.

Hess, Thomas B. - Is abstraction un-American? - In: Art News, 49 (1950) No. 5, S. 38-41. - New York: Art Foundation, 1950.

Hess, Walter. - Problem der Farbe: in den Selbstzeugnissen moderner Maler. - München: Prestel Verlag, 1953.

Hnikova, Dagmar. - Fritz Glarner im Kunsthaus Zürich. - Zürich: Kunsthaus Zürich, (1982). - (Sammlungshefte; 8).

Imdahl, Max. - Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei: Abstraktion und Konkretion. - In: Immanente Aesthetik/Aesthetische Reflektion, S. 194-225. / Herausgegeben von Wolfgang Iser. - München: Wilhelm Franke Verlag, 1966.

Imdahl, Max. - Bildautonomie und Wirklichkeit: zur theoretischen Begründung moderner Malerei. - Mittenwald: Mäander Kunstverlag, (1981).

Itten, Johannes. - Kunst der Farbe: subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst: Studienausgabe / Johannes Itten. - (11. Auflage). - Ravensburg: Otto Meier Verlag, (1981).

Jantzen, Hans. - Ueber Prinzipien der Farbgebung in der Malerei: [Vortrag auf dem Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin, 1913]. - In: Hans Jantzen. - Ueber den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, S. 61-67. - Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1951.

Jochims, Reimer. - Visuelle Identität: Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart. - Frankfurt: Insel Verlag, (1975).

Kenedy, R.C. - Paris letter. - Art International, 10 (1966), S. 65-70. - Zürich: Art International, 1966.

Kerber, Bernhard. - Der Ausdruck des Sublimen in der amerikanischen Kunst. - In: Art International, 13 (1969) No. 10, S. 31-36. - Zürich: Art International, 1969.

Köhler, Georg. - "Ist das noch Kunst?" oder: die Permanenz der ästhetischen Erfahrung als Problem. - In: Aesthetische Erfahrung und das Wesen der Kunst, S. 23-41. - Bern: Hauptverlag, 1984. - (Serie: Studie Philosophica; 43/1984).

Lurker, Manfred. - Der Kreis als Symbol: im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. - Tübingen: Rainer Wunder-

lich Verlag Hermann Leins, (1981).

Matile, Heinz. - Die Farbenlehre Philipp Otto Runge: ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre. - 2. verbesserte und vermehrte Auflage. - München : Mäander Kunstverlag, 1979. - (Kunstwissenschaftliche Studientexte; 5).

Messerer, Wilhelm. - Zur Kunstgeschichte als Gestalt. - In: Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft; XXI (1976), S. 34-54. - Bonn: Bouvier Verlag, 1976.

Miller, Dorothy C. - Fritz Glarner. - In: New Art in America, Fifty Painters of the 20th Century / Herausgegeben von John I.H. Baur. - Greenwich: New York Graphic Society, (1957).

Mondrian, Piet. - Neue Gestaltung, Neoplastizismus, nieuwe beel- ding / Mit einem Nachwort von Hans M. Wingler. - (Faksimile - Nachdruck der Ausgabe von 1925). - Mainz: Kupferberg, (1974). - (Neue Bauhausbücher).

Piet Mondrian. - L'opera completa di Mondrian. - Introdotta da scritti del pittore e coordinata da Maria Grazia Ottolenghi. - Milano: Rizzoli, (1974). - (Classici dell'arte, 77).

Mondrian, Piet. - Le jazz et le néoplasticisme. - In: Macula, 1 (1978), S. 77-87. - Paris, 1978.

Overmeyer, Gudula. - Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts: Robert Delaunay - Paul Klee. - Hildesheim: Georg Olm Verlag, 1982. - (Studien zur Kunstgeschichte; 17).

Panofsky, Erwin. - Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. - (Zweite und verbesserte Auflage). - Berlin: Verlag Bruno Hessling, 1974.

Panofsky, Erwin. - Die Renaissancen der europäischen Kunst. - (Zweite Auflage). - Frankfurt: Suhrkamp, (1984). - (Serie: Suhrkamp Wissenschaft Weisses Programm).

Raphael, Max. - Von Monet zu Picasso: Grundzüge einer Aesthetik und Entwicklung der modernen Malerei / Herausgegeben von Klaus Binder. - (Dritte + neuüberarbeitete Auflage der Ausgabe von 1913, Delphin Verlag München). - Frankfurt: Qumran Verlag, (1983).

Rotzler, Willy. - Konstruktive Konzepte. - Zürich: ABC Verlag, (1977).

Runge, Philipp Otto. - Farben - Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität: nebst einer Abhandlung über die Bedeutung der Farben in der Natur / von Henrik Steffen. - Neudruck der Ausgabe Hamburg 1810; mit einem Nachwort von Heinz Matile. - Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1977.

Schöne, Wolfgang. - Ueber das Licht in der Malerei. - Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1954.

Seuphor, Michel. - Piet Mondrian: Leben und Werk. - Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, (1957).

Seuphor, Michel. - Cercle et carré. - Paris: Pierre Belford, (1971).

Spinner, Kaspar H. - Helldunkel und Zeitlichkeit: Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt. - In: Zeitschrift für Kunstgeschichte; 34 (1971), S. 169-183. - München: Deutscher Kunstverlag, 1971.

Staber, Margit. - Fritz Glarner. - In: Werk: Schweizer Monats-schrift für Architektur, Kunst, Künstlerische Gewerbe, 8 (1968) Februar, S. 105-109. - Winterthur: Buchdruckerei Winterthur AG, 1958.

Staber, Margit. - Fritz Glarner. - In: Art International, 12 (1968) No. 6, S. 59-62. - Zürich: Art International, 1968.

Staber, Margit. - Der Maler Fritz Glarner. - In: Du, No. 3 (1972) September, S. 664-671. - Zürich: Conzett & Huber, 1972.

Staber, Margit. - Fritz Glarner. - Zürich: ABC Verlag, 1976.

Strauss, Ernst. - Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien / Herausgegeben von Lorenz Dittmann. - München: Deutscher Kunstverlag, (1983). - (Kunstwissenschaftliche Studien; 47).

Streminski, Wladyslaw und Katarzyna Kobro. - L'espace uniste. - Lausanne: L'Age d'Homme, (1977).

Suro, Dario. - La pintura en Nueva York, dos pintores americanos: Davies y Glarner. - In: Cuadernos hispanoamericanos, No. 59 (1954) noviembre, S. 174-178. - Madrid: Ediciones Mursado Hispanico, 1954.

Vantongerloo, Torrès-Garcia, Mondrian, Hélio, Bill, etc. - Lettre à Jean Gorin. - In: Macula, 2 (1978), S. 117-139. - Paris, 1978.

Vriesen, Gustav und Max Imdahl. - Robert Delaunay - Licht und Farbe. - Köln: Verlag DuMont Schauberg, (1967).

Weizäcker, Viktor. - Gestalt und Zeit. - (2. Auflage). - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, (1960). - (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 92).

Weyergraf, Clara. - Piet Mondrian und Theo van Doesburg: Deutung von Malerei und Theorie - München: Wilhelm Fink Verlag, (1979). - (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste; 39).

Wijsenbeck, L.J.F. - Piet Mondrian. - Recklingshausen: Verlag Aurel Bongers, (1968).

Wismer, Beat. - Mondrians ästhetische Utopie. - Baden: Lit Verlag, (1985).

Zaunschirm, Thomas. - Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methodologie. - Salzburg: 1973. - (Dissertation Universität Salzburg). - Typoskript.

Ausstellungskataloge

Salomon R. Guggenheim: collection of non objective paintings: Carolina Art Associations at the Gibbes memorial Art Gallery Charleston, 1936.

American abstract artists, 1939 / Edited by: Gall, Wilden et.al. - New York: Metropol printers, 1939.

Contemporary american painting: College of Fine and Applied Arts, Urbana, University of Illinois, 1952.

Glarner: Epoque Amérique: Galerie Louis Carré, Paris, 1952: [Faltblatt].

Glarner, Rythme de New York: Galerie Louis Carré, Paris, 1955: [Faltblatt].

Josef Albers, Fritz Glarner, Friedrich Vordemberg-Gildewart: Kunsthaus Zürich, 1956.

Fritz Glarner, Peinture (1949-1962): Galerie Louis Carré, Paris, 1962.

34e Biennale de Venise, 1968: Suisse, Fritz Glarner, Hans Aeschbacher: Biennale, Venedig, 1968.

Fritz Glarner, 1944-1970: San Francisco Museum of Art, San Francisco, 1970, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1971.

Fritz Glarner: Kunsthalle Bern, 1972.

Piet Mondrian, 1872-1944: Kunstmuseum Bern, 1972.

Tendenzen der Zwanziger Jahre: Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste und Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, Berlin, 1979.

Bill, Glarner, Graeser, Loewensberg, Lohse: Kunstmuseum Chur, 1978. - Basel: Galerie Beyeler, 1977/78.

Fritz Glarner: Moderne Galerie Bottrop, 1978.

Fritz Glarner: dessins-peintures, 1940-1969: Cabinet des estampes, Musée d'Art et d'Histoire, Genf, 1979.

Paris - Moscou: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1979.

Zeichnungen und Collagen des Kubismus: Picasso, Braque, Gris, Kunsthalle Bielefeld, 1979.

Mondrian: the Diamond compositions: National Gallery of Art, Washington, 1979: [Katalog]/[Text]: E.A. Carmean Jr.

Prinzip, Vertikal, Europa nach 1945: Galerie Teufel, Köln, 1980.

Mondrian: Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder: Staatsgalerie Stuttgart, 1981.

Lebenslauf

Geburt am 1. Juni 1955 in Solothurn. Dasselbst Besuch der Primar- und Bezirksschule sowie des Wirtschaftsgymnasiums. Herbst 1974 Matura Typ E. Frühjahr 1975 Studienbeginn an der Universität Zürich. Hauptfach Kunstgeschichte, erstes Nebenfach Archäologie, zweites Nebenfach Deutsche Literatur der Neuzeit. Herbst 1976 Lateinprüfung. 1980 Lizentiatsarbeit über Hanne Darboven ("Schreibzeit/Existenzzeit; Von der Zahl zur Weltbewältigung"). Frühjahr 1981 Lizentiatsprüfung. Herbst 1986 Dissertationsprüfung.- Während der Studienzeit Tätigkeit in der Graphischen Sammlung des Kunstauses Zürich.

